150-й річниці
від народження
ІВАНА ФРАНКА
присвячується

НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ ШЕВЧЕНКА

ЗАПИСКИ
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
імені ШЕВЧЕНКА

Том CCL

Праці Філологічної секції

Львів — 2005

УДК 8(47)83+4(47)
В-32

MEMOIRS OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY
MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ SCIENTIFIQUE ŠEVČENKO
MITTEILUNGEN DER SCHEWTSCHENKO GESELLSCHAFT DER WISSENSCHAFTEN
ЗАПИСКИ НАУЧНОГО ОБЩЕСТВА ИМЕНИ ШЕВЧЕНКО

Надруковано за ухвалою Видавничої ради
Наукового товариства імені Шевченка у Львові

Том видано завдяки
фінансовій підтримці Львівського національного
університету ім. Івана Франка і
Фонду ім. Наталії Данильченко
НТШ в Америці

З $\frac{4303020000}{2005}$ Без оголошення



Іван Франко

1903 р.

ВСТУПНЕ СЛОВО

Дослідники багатющої спадщини Івана Франка називають його не інакше, як великий письменник, поет національної чести, видатний публіцист, критик, фольклорист, мистецтвознавець, мислитель-гуманіст або ще енциклопедист, провідник щиролюдської моральности, учитель нації. Ці слова — данина шани не тільки вдячних нащадків. Іван Франко — добре знана і глибоко поважана постать у світовій культурі. В його особі поєдналися виняткова освіченість, унікальний розум, великий талант, урешті, щоденна дивовижна працелюбність і працездатність. „У світі є зорі, які ми називаємо провідними,— пише Ю. Мушкетик,— бо вони горять яскраво і стало, служать людям орієнтирами у просторі й часі; на землі є ріки, які ми називаємо великими ріками, ріками народу, бо вони вбирають у себе тисячі інших рік; на землі є люди, які йдуть попереду інших і своїми серцями освітлюють людству шлях у будучину. Половина з них — це ті, що рухають прогрес силою свого розуму, свого таланту, друга половина — ті, що підносять його висотою власного духу, звитяги, самопожертви, власним прикладом. А є й такі, в яких щаслива і ласкава доля поєднала ці даності в одній особі. До них ми, без сумніву, відносимо людину, чиє ім'я Іван Франко"[1].

Франко — це ціла епоха в нашій літературі, в історії, в науці, врешті головне — у національній свідомості. Репрезентуючи творчу думку роз'єднаного і підневільного віками народу, він засвідчив своєю особою, що в інтелектуальному вимірі український народ стоїть на європейському рівні, має свої „зірки першої величини і готовий сприймати все краще, що стало надбанням світової культури".

З творчої рефлексії Франка постає звичайна людина, не позбавлена чеснот і хиб, непослідовна, часом навіть суперечлива. Франко не сприймав короткоминущих віянь екстраординарних літературних напрямів, з обуренням, як знаємо, відкидав імпресіонізм. Водночас у своїх поетичних творах він „дає незрівнянну аналізу душевних станів людини". Франко підкреслює „утилітарність театру, письменства й науки,

---

[1] Мушкетик Ю. М. Той світлий вогонь // Іван Франко і світова культура.— К., 1990.— Кн. 1.— С. 27.

а рівночасно залишає у своїй науковій спадщині знамениті теоретично спрямовуючі з погляду науки, праці". І це, власне, „правдивий Франко,— пише Г. Лужницький,— який усюди, в кожній ділянці життя, шукав лише Добра і Правди, із кожного зеренця, киненого чи то скрайним лівим соціалістом, чи найбільш правим ідеалістом, старався вилускати хоч дрібку „насіння високого ідеалізму", незалежно, чи це були такі скрайні контрасти (у філософії) як Святе Письмо й буддизм, (а в літературі) Віктор Гюго й Еміль Золя, чи (в поглядах на театр) Ібсен і „мужицький театр"[2].

* * *

Осмислюючи сутність Франкового феномену бачимо його прояви у щонайрізноманітніших творчих площинах. І. Франко — це насамперед ***великий художник слова****. Франків рідкісний письменницький хист еманує „в усіх мікро- і макровиявах його проникливої художньої думки, в дивовижному тематичному і жанровому розмаїтті його поезії, прози, драматургії, у глибинних зв'язках з світовою літературою, широким колом її ідей і образів"*[3]*. Для І. Франка художня література є нічим іншим, як органічною частиною його внутрішнього єства та свідомости. Саме у такому зв'язку він неодноразово акцентує на конечності „різносторонніх і систематичних студій над життям суспільним і взаємним поповненням тих студій". Франко був свідомий того, що середовище, суспільні настрої й переживання, а також „своєрідний літературний гомін" мають творити основу всякого художнього явища, викликати нагальну потребу в „суспільно і духовно необхідному творі такого ідейного спрямування, такої емоційної тональності, який би відповідав настроям мас, єднав думки і почуття, спонукав до роздумів і дій"*[4]*. Література в його розумінні постає однією з форм суспільної свідомости. На появу твору має впливати багато чинників, які виходять також із суміжних сфер („Із секретів поетичної творчості"). У цьому полягає значущість погляду І. Франка як мислителя і художника на людину, суспільство та світ, на особисту відповідальність митця за суспільну вагу його творчости. „Хто остає нейтральним в духовій общій праці,— писав він,— стягає на себе також кару, єсть винним в очах поетичеськой справедливости" („Поезія і її становисько в наших временах").*

І. Франко певен, що художня література може досягати своєї мети лише „по яснім і твердім науковім методі", системним підходом до аналізу явищ і процесів. Він раз у раз наголошує, що тенденція і метод літератури „повинні бути наукові", інакше література не зможе бути „робітницею на полі людського поступу" („Література, її завдання і

---

[2] Лужницький Григор. Іван Франко про завдання і цілі театру // Київ (Філадельфія).— 1956.— Ч. 4 (37).— С. 163.

[3] Новиченко Л. М. Франко-письменник // Іван Франко і світова культура.— Кн. 1.— С. 43.

[4] Жулинський М. Г. Іван Франко і принцип системності в літературно-критичній діяльності // Там само.— К., 1990.— Кн. 2.— С. 2—10.

найважніші ціхи"). Згідно з І. Франком, „задача новочасної науки не в тім лежить, щоб винаходити формули і схеми, а власне, щоб вникати в суть і в деталі всякого факту" (лист до С. Єфремова, 1905 р.). Цей метод дає змогу аналізувати явища та події, з'ясовувати умови їх появи, наслідки розвитку і причини занепаду. Йдеться передусім про „художнє узагальнення конкретно-історичних явищ, пізнання закономірностей розвитку людини та суспільства, а точніше, про спосіб типізації як про один із важливих елементів художнього методу як системи"[5]. Франкові засади „наукової методології, синтезу і системности" в літературі були не лише відповіддю на вимогу духовно-культурної й суспільно-історичної ситуації. Вони його основоположний науковий принцип.

***Поетична спадщина** письменника (він автор десяти прижиттєвих книжок віршів) вирізняється великим жанровим розмаїттям, матеріалізованим головно через „рефлексійно-медитативні, медитативно-зображальні й медитативно-оповідні" ліричні структури (збірка „З вершин і низин")[6]. Збірка „Мій Ізмарагд" вияскравлює ще одну грань Франкового поетичного пошуку. Це своєрідне свідчення його „неомедієвізму", поетичне джерело ідеалу та реальности сущого і належного, людських чеснот і гріхів у їх складній діалектичній взаємодії[7]. Особливе місце у поетичній спадщині Франка належить поемі „Мойсей". Вона „щось особливо дороге для письменника". Поему цю він уважав своїм чи „не найбільшої ваги" твором. У ній немає „понадособистісного виміру". Натомість повноголосо звучить утвердження потреби „самоактуалізації не лише індивідуальної, а й цілої нації". Франко у поемі обґрунтовує право прямувати до високої мети — стати „паном земного круга" через невпинне духовне самовдосконалення[8].*

*У **прозі** І. Франка (а це понад 100 оповідань, новел, казок, які склали 18 збірок малої прози, а також 10 повістей, романів) помітний „безперервний процес еволюції тем і форм на рівні різних жанрів і художніх напрямів". Новаторськими у Франка є такі жанри, як „образок, музична новела, драматизований роман із особливою інтенсифікацією часопростору"[9].*

Творчість Франка — поета і прозаїка — нерозривно пов'язана з традицією, зокрема, з апокрифічною і давньою наративною літературою, усною народною творчістю. Це проявляється в художніх паралелях, символіці мотивів, системі образів, способах рецепції та характері трансформації у різножанрових творах[10]. Його поезія прочитується у контексті античної та почасти пізнішої європейської поезії („Зів'я-

---

[5] Жулинський М. Г. Іван Франко і принцип системності...— С. 2—10.

[6] Див. далі: Корнійчук В. Жанрове розмаїття збірки „З вершин і низин" Івана Франка.— С. 93—111.

[7] Див. далі: Тихолоз Б. Проповідь щиролюдської моральности („Мій Ізмарагд" Івана Франка як поетичне дзеркало сущого і належного).— С. 25—51 та ін.

[8] Див. далі: Каневська Л. „Мойсей" Івана Франка як психологічна автопроекція.— С. 138—152.

[9] Див. далі: Денисюк І. Новаторство Івана Франка-прозаїка.— С. 52—66.

[10] Див. далі: Мельник Я. Апокрифічний код Франкового тексту.— С. 67—92.

ле листя"). Особливо виразно унаочнює таку ретроспективу тема „болю і спротиву Франкової лірики"[11].

*І. Франко-**драматург** збагатив українське письменство зразками історичної („Три князі на один престол") та психологічної драми („Украдене щастя"), соціальної комедії („Рябина", „Учитель"), творами інших жанрів.*

*І. Франко — **теоретик драми, театральний рецензент, історик театру** („Русько-український театр"). У міркуваннях про театр і драматургію він виходить із розуміння цього роду творчости як найбільш складного і „найбільш чутливого на всі духовні і політичні течії" в суспільстві. Категорію драматичного він трактує як особливу естетичну форму усвідомленння суперечностей дійсности. Однією із засад Франка — теоретика драми є думка про те, що не може бути драматичного твору без „властивого драматичного темпераменту, пристрасті, глибоких конфліктів, значить того, в чім лежить головна сила драми" („Наш театр").*

Особливе значення мають Франкові роботи в галузі вивчення ранніх театральних дійств („До історії українського вертепа XVIII в.", „Антипролог", „Бенкет духовний", „Dialogus de passione Christi"). У давній українській драмі дослідник постійно дошукувався елементів реального життя, що давало йому матеріал для „побудови історії літератури як історії зародження, розвитку і перемоги реалізму".

*І. Франко — уважний і вдумливий поціновувач **світової літератури**. Її він знав, за нею пильно стежив і про неї часто писав. Письменник високо оцінював той факт, що в XIX віці європейській цивілізації були відкриті цілі літературні материки, такі, як арабська, перська, індійська, китайська літератури, а також удоступнені, хоч і в уривках, літератури староєгипетська й ассиро-вавилонська („Поезія XIX віку і її головні представники"). До східних літератур він часто звертався сам, через переклади численних творів популяризував їх для українського читача. Щоб знайти в художній творчості свій шлях, уважав І. Франко, письменник „мусить знати докладно історію літератури всесвітньої, а особливо сучасну літературу свою власну і головних європейських народів" („Наше літературне життя в 1892 році").*

*І. Франко був добре обізнаний з **філософськими вченнями** таких шкіл, як раціональний позитивізм, ідеалістичний естетизм, німецький романтизм, французький натуралізм, з досягненнями тогочасної естетичної думки, зокрема, з естетикою марксистського соціалізму.*

Свої естетичні погляди І. Франко висновував з філософсько-світоглядних концепцій, які сповідував, зокрема, з критичного реалізму і просвітительського гуманізму. На ранніх етапах формування служили їм соціалістичні ідеологеми. Сповідувані засади, однак, не були непорушними. Основним у Франка залишався антропологічний принцип усвідом-

---

[11] Див. далі: Содомора А. Іван Франко — поет болю й спротиву: діалог з античністю (Студія одного вірша).— С. 112—137.

лення світу. Мислитель прагнув показати історію людства як „закономірний процес висхідного розвитку від первісних примітивних форм суспільного життя до вищих“. Цей принцип — наріжний камінь Франкового філософського бачення. Людина для нього — творець усього: науки, філософії, літератури, мистецтва, матеріальної культури. З цих же позицій І. Франко пояснює рушійні сили історії, економічного, суспільно-політичного розвитку, розкриває суть українського національного ідеалу як визначального чинника національно-визвольної боротьби українського народу. Мислитель виробив власну методологічну позицію, що визначала його цілісну, логічно послідовну лінію світобачення. „Я переконаний,— писав І. Франко,— що економічний стан народу, се головна підстава цілого його життя, розвою, поступу“ (лист до О. Рошкевич, 1878 р.). Економічні й політичні умови він уважав вирішальними для зміни суспільних ідей і поглядів („Критичні письма о галицькій інтелігенції“). На цих засадах будував свої політичні концепції („Українські партії в Галичині“, „Українські народовці і радикали“).

І. Франко — визначний ***літературознавець, критик і теоретик літератури****. Франкові праці з цієї ділянки — неосяжний світ його вчености, теоретичної, дослідницької й публіцистичної думки. Франко залишив величезну літературно-критичну спадщину, осяги якої мають не тільки національний, але й загальнослов'янський та світовий вимір. Літературно-критична творчість І. Франка сприяла новому баченню багатьох суспільних явищ, різних форм і способів зв'язку літератури з життям, функцій її як ефективного інструменту суспільних перетворень, розумінню літературної творчости як сфери суспільної свідомости. Мабуть, немає такої ділянки літератури, культури і науки, у якій би Франко не працював, у яку б не зробив свій вагомий внесок. Літературно-теоретична наукова і публіцистична діяльність Франка — автора тисяч творів, написаних українською та чужими мовами, викликає подив і захоплення. Завжди вимогливий критик письменника М. Грушевський називає його „апостолом праці“, а М. Возняк — „титаном праці дивовижної сили“.*

І. Франко прийшов у науку, критично освоївши ***новітні методи аналізу історичних, літературознавчих, мовознавчих*** *та інших наук, і створив, нарівні з іншими гуманітаріями, власну школу. Нею він заклав підвалини модерної української науки, очистивши її від усяких недомовленостей. Вивчаючи, зокрема, українсько-польські, українсько-чеські, українсько-російські літературні, історичні, мовні та ін. зв'язки, вчений обстоював системний підхід до висвітлення різних явищ і процесів. Заслуга І. Франка полягає і в тому, що він не тільки опанував досвід попередників, але й зумів його науково осмислити та узагальнити, надавши нових, досі не відомих рис і виразного національного спрямування.*

У час, коли українська гуманітарна наука була зовсім або майже зовсім усунена з університетів і могла існувати лише у замаскованій формі (позірно догоджаючи великодержавницьким інтересам) завдяки

І. Франкові, а також О. Кониському, М. Драгоманову, О. Барвінському, М. Грушевському та багатьом іншим їхнім сподвижникам українське громадянство дізнається про те, що має своє наукове вогнище, свою творчу лабораторію наукового пізнання минулого і сучасного. Тоді в умовах нового піднесення національного духу „розпочався живий, не знаний досі в Галичині і в Україні взагалі науковий рух“. Саме з ініціативи І. Франка і названих діячів, з їхньої щоденної праці виросла і зміцніла інституція, яку світова наука визнала першою національною академією наук України. Ім'я її — Наукове товариство ім. Шевченка.

І. Франко заклав основи ряду гуманітарних наук, які ґрунтувалися на глибокому пізнанні рідного народу. Навколо своїх концепцій він гуртує, починаючи із середини 1890-х років, національні наукові сили. Саме І. Франко і М. Грушевський відкинули культурну роз'єднаність порізнених частин України і винесли „на широкий світ“ слов'янської й не тільки слов'янської науки свою творчість, демонструючи її як національну, і цим здобули для всієї української наукової думки визнання і повагу[12].

І. Франко усе своє свідоме життя вивчав ***усну народну творчість.*** *Вона, за його ж словами, „вчила думати і писати“. Вчений усе зробив, щоб найповніше зібрати й опублікувати українські фольклорні матеріали різного часу. Він утвердив засади збирання, систематизації та видання національної фольклорної спадщини, орієнтував на дослідницькі пошуки, стимулював розробку теоретично-методологічних питань фольклористики. Прямим виразом цієї заанґажованости Франка є публікація, зокрема, „Апокрифів і леґенд з українських рукописів“ у видавничій серії НТШ „Пам'ятки українсько-руської мови і літератури“ і „Галицько-руських народних приповідок“ у відомому „Етнографічному збірнику“. Аналізуючи зразки народної творчости, учений робив особливий акцент на концепції естетизації сутности фольклорних творів як самодостатнього словесно-мистецького феномену, обґрунтовував морально-етичний ідеал у народній творчості. У Франка „казковість“, наприклад,— ейдологічна категорія, що розкривається в образності й художній умовності, та елемент метажанрового естетичного коду літератури*[13].

У полі зору І. Франка постійно була ***українська мова.*** *У численних своїх працях він звеличує мову, її таємничу мудрість, пише про всеосяжність слова, його силу і значення у розвитку суспільства. Мова — „бесіда серця“, „скарбівня людських досвідів, спостережень, поглядів і чуття людської цивілізації“ („Із секретів поетичної творчості“). І. Франко створив власну філософсько-лінґвістичну концепцію, висунув свої ідеї розвитку мови, врешті утвердив нові підходи до її вивчення. Мову він розглядає як повсюдний активний матеріал для мислення, що*

---

[12] Попереднє слово до Ювілейного збірника на пошану академіка Михайла Сергійовича Грушевського з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності.— К., 1928.— Т. 1.— С. VI і далі.

[13] Див.: Тихолоз Н. „Казка — не казка“: казковість як ейдологічна категорія у творчості Івана Франка.— С. 406—422.

разом з іншими чинниками формує художнє бачення та його результати — художні образи, їх асоціативні зв'язки, соціальну психологію творчости, її ідейний зміст. І. Франко трактував мову в її взаєминах з людиною, суспільством. Він захоплювався „красою бесіди руської", дбав „про ясність та точність вислову і чистоту язика", обстоював її історичну і сучасну окремішність. Франко всіма можливими засобами утверджував життєздатність організму функціонування української мови у різних сферах життя. Її розвиток він пов'язував із „твердою вірою в будущину нашого народного розвою". Віру цю опирав на численні факти. Франко ніколи не мав і крихти сумніву в тому, що „українською мовою можна писати про всякі справи, що вона здатна і до книжки, й до науки". Він нерідко виокремлював високий стиль української мови в історичному минулому, наголошував, що вона у Молдавії і Волощині була мовою „знаті, літератури і церкви", відзначав її роль при дворі литовських князів. З наукових позицій учений викривав дволичність „двоязичності", насаджуваної ворогами українства („Двоязичність і дволичність"). Він безкомпромісний до тих, хто свідомо калічив українську мову[14]*. Цим такі люди силкувалися „доказати її неспосібність до літературного розвитку". І. Франко завжди різко осуджував тих, „хто стидався язика дідів своїх", трактував рідну мову як „говор пастухов" („На роковини Т. Г. Шевченка"). Всілякі спекуляції навколо функціональних можливостей української мови він розкрив у праці „Етимологія і фонетика в южноруській літературі". Загалом проблеми становлення української мови І. Франко тісно пов'язує з українською етнографією і народознавством. Остаточне завершення її формування відносив до XVI ст. („Літературна мова і діалект", „Знадоби до вивчення мови і етнографії українського народа") та ін.*

*І. Франко — **історик**. Принципово важливим для історика є пізнання історичних явищ і фактів. Без їх аналізу будь-яке дослідження веде до заперечення закономірностей суспільного розвитку. „Під історією,— пише І. Франко,— розуміємо слідження внутрішнього зв'язку між фактами" („Мислі о еволюції в історії людськості"). Великого значення у з'ясуванні історичних явищ надавав Франко методам дослідження — від них залежить „рівень глибини й об'єктивність висновків автора". Звертає на себе увагу Франкове бачення багатьох історичних подій, суспільно-політичних відносин минулого, які він трактує переважно з позицій „вирішення важливих суспільних проблем сучасності". І. Франко працював над різними періодами історії України (це стосується як сюжетів художніх творів, так і проблематики наукових і науково-критичних досліджень). Особливу його увагу привертала стародавня доба української минувшини („Причинки до історії України-Руси", ч. 1). Постання Київської Руси дослідник трактував як „цілком внут-*

---

[14] Сербенська О. Франкова концепція зв'язку мови і духовності // Записки Наукового товариства ім. Шевченка (далі — Записки НТШ). Праці Філологічної секції.— Львів, 1990.— Т. CCXXI.— С. 237—248; її ж. Основи мовотворчості журналіста в інтерпретації Івана Франка.— Львів, 1993.— 112 с.

рішній процес", а свою могутність, на його переконання, країна „завдячувала політичній самостійності" („Що таке поступ"). Суспільно-економічні відносини на Русі вчений характеризував як феодальні, зауважуючи, що важливим засвідченням феодального господарювання був ріст міст і збільшення кількости сільських поселень. І. Франкові належать оцінки діяльности князів, ролі боярства, передусім у Галицько-Волинському князівстві. Окрема тема історичних досліджень І. Франка — закріпачення селян, фільварково-панщинна система господарства в Україні („Ukraina irredenta", „Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині"). Писав він про опришківство і про еміґрацію селян, промисли і земельну власність, заворушення селян, про фінансову політику властей, банкову систему Галичини.

Різні події давньоукраїнської доби лягали в основу художніх творів І. Франка (повісті „Захар Беркут", „Петрії і Довбущуки"). Із пам'яток того часу він запозичує сюжети та образну систему. З таких ремінісценцій зродилися твори „Сон князя Святослава", „Двобій Мстислава з Редедею". Відгомін мотивів та образів „Слова о полку Ігоревім" помітний у циклах поезій „На старі теми", „Semper tiro". У творчості І. Франка також знайшли відображення пізніші історичні часи панування в Україні Речі Посполитої, Австрії, Австро-Угорщини, Росії.

Як історик Франко переконливо поставив питання про національну ідентичність; він відмежовувався від усього невиразного, хиткого і тенденційного. Франкові думки про роль народних мас і особи в історії були ударом по тогочасному прагматизму в історичній науці. І. Франко часто вдавався до критики капіталістичних відносин („Що таке поступ"). У війнах XVII—XVIII ст. в Україні він бачив не „природжену національну ворожнечу", а вираз історично складних суспільних і економічних суперечностей. Такого ж погляду додержувався, пишучи про пізніші часи („Війни і військо в наших часах"). Визвольну війну 1648—1654 рр. учений розглядав на тлі подій у Європі загалом і у зв'язку з політичним становищем у Речі Посполитій зокрема.

І. Франко виразно ставив питання свободи української нації та пробудження у ній потреби єдности як противаги накиненим ззовні адміністративно-політичним поділам. Аналізуючи явища політичної історії України, він вишукує у минулому та сучасному національні сили, підкреслює змагання їх до волі й окремішности, прагнення наповнити національним елементом здобутки світової культури.

Важливим в історичних працях І. Франка є те, що він прагнув показати безперервність і спадкоємність різних явищ, ставив перед собою і багатьма іншими дослідниками історичного минулого України завдання заповнювати прогалини, відновлювати в історичній свідомості народу „пам'ять про незаслужено забуті осяги предків". Дослідник уважав, що „кожна доба історична — се дерево. Корінням воно стоїть глибоко в минулих часах, а його крайні парослі виростають також далеко в будуще" („Мислі о еволюції в історії людськості"). Франко-історик багато в чому по-новаторськи висвітлює різні історичні явища і діяння історичних осіб. Його ретроспекції виказують ориґінальність у став-

ленні проблем, нестандартність дослідницької постави та методики, свіжість і наукову переконливість багатьох висновків[15].

І. Франко — дослідник ***економічних відносин в Україні,*** *зокрема в Галичині („Мислі о еволюції в історії людськости“, „Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині“, „Грималівський ключ в р. 1800. Історико-економічна студія“ та ін.). Проблеми економічного життя України він нерозривно пов'язує з загальноісторичними. Йому належать праці з ділянки* ***економічної теорії, статистики*** *(„Знадоби до статистики України“, „Галицька статистика виборча з років 1876 і 1883“).*

Свої історичні, економічні, етнографічні, літературознавчі та інші дослідження І. Франко прямо або опосередковано спирав на ***історичні джерела.*** *Власне, у спадщині вченого і письменника немає праць, які б не були основані на різних у типологічному, видовому чи жанровому плані писемних джерелах. Франко —* ***збирач, дослідник, перекладач, інтерпретатор і популяризатор*** *пам'яток. Особливо близькими йому були, як уже мовилось, пам'ятки* ***писемности Середньовіччя.*** *Що до них вабило дослідника? Зацікавлення тодішнім письменством. Зрозуміло, крім змісту, притягало Франка прагнення пізнати дух епохи, власне, того, що „будило і піддержувало серед народу ширші національні інтереси, тямку про далекі центри національного життя, свідомість про його ворогів“ („Карпаторуське письменство XVII—XVIII вв.“). Він вивчає пам'ятки окремо і в контексті інших джерел, що часто пов'язувалося з удосконаленням* ***методології джерелознавства*** *взагалі. І. Франко одним із перших почав з'ясовувати повноту й адекватність відображення фактів в історичному джерелі, наукову пізнавальність історичної дійсности загалом. Вивчаючи писемну спадщину Київської Руси, він на перше місце висуває питання про зовнішню і внутрішню критику джерела, взаємодію у ньому змісту і форми. У його класифікації джерела поділено на духовні й агіографічні, дидактично-розповідні, історичні, поетичні та юридичні („План викладів історії літератури руської“). Досліджуючи джерела „Повісті минулих років“, учений відзначив грецькі хронографи, скандинавські оповіді, а також документи з князівських канцелярій. У скандинавських сагах він бачив „виразний характер поетичного вимислу“, а в наших літописах — народнопоетичні корені. Аналізуючи „Повість...“ і застосовуючи при цьому порівняльно-історичний метод, І. Франко показує зв'язок письменства Руси з літературами світу. Цей зв'язок він ілюструє, зокрема, подібністю сюжетів оповіді про похід русичів на Царгород і візантійського походження леґенди „Слово о похвалі Богородиці і чуда в святім граді бивши“ або леґенди про смерть князя Олега і староісландської саги, яка оспівує фатального коня. Помітне місце у джерелознавчій науковій і літературній творчості І. Франка посідають „Ізборник“ 1076 р., „Київський патерик“, „Слово о полку Ігоревім“. Над „Словом...“ І. Франко працює усе життя: перший переклад поеми він здійснив 1873 р., а статтю „Літописна основа „Слова о полку Ігоревім“ написав 1914 р. „Слово...“*

[15] Кравець М. М. Іван Франко — історик України.— Львів, 1971.— С. 8—20 та ін.

Франко вивчає чи про нього згадує у понад 30 працях. Автентичність пам'ятки для дослідника не підлягала анінайменшому сумніву.

Винятково цінні спостереження І. Франка над ***українською писемністю XV—XVIII ст.*** *Привертають увагу своєю аналітичною складовою такі праці, як „Шість записів князя Іллі Константиновича Острозького з р[оків] 1535—1540", „Апокрифічне Євангеліє псевдо-Матвія і його сліди в українсько-руськім письменстві", „Забутий український віршописець XVII віку" та ін. Пізнавальне значення мають дослідження „Іван Вишенський і його твори", „Йосип Шумлянський, львівський єпископ 1668—1708 рр. і заведення унії в Галичині" тощо. Багатоплановістю аналізу і джерелознавчою ґрунтовністю вирізняються монографічні праці „Карпато-руське письменство XVII—XVIII вв.", „Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р."*

Завдяки величезній ерудиції, тонкому розумінню еволюції історичного процесу, нарешті, глибокій обізнаності з різними писемними, фольклорними і матеріальними джерелами І. Франко створив такі праці давньоукраїнської тематики, багато з яких досі не втратили наукового значення. Чимало його теоретичних положень, зокрема стосовно літописання, здобувають підтвердження сьогодні.

У цьому контексті очевидні здобутки І. Франка як ***текстолога, видавця пам'яток, археографа.*** *Чи не найрельєфніше унаочнені вони у п'ятитомнику „Апокрифи і леґенди з українських рукописів" (Львів, 1896, т. 1; 1899, т. 2; 1902, т. 3; 1906, т. 4; 1910, т. 5). У ньому І. Франко „зібрав, упорядкував і пояснив" сотні текстів і перший серед українських дослідників показав способи їх виявлення, встановив авторство багатьох анонімних леґендарно-релігійних творів, зіставив невідомі твори з відомими (для порівняння залучав староболгарські, старочеські, старопольські та ін. тексти), прокоментував їх, покликаючись на численні філологічні та історичні факти. Це видання Франка-текстолога — виняткової наукової ваги. Ним обґрунтовано потребу вивчення апокрифів. Ще однією великою працею Франка як текстолога і археографа є „Галицько-руські народні приповідки" (вийшли у трьох томах і шести книгах, Львів, 1900—1901, 1905, 1907, 1909—1910).*

Велика заслуга І. Франка у підготовці до друку науково вивіреного „Кобзаря" Т. Шевченка. Засади, на яких була базована ця робота з участю Франка,— значний на той час крок у напрямку розвитку наукових принципів видання творів поета і текстології взагалі. Не забуваймо, що ще на початку XX ст. в українській науці одні вчені обстоювали механічний принцип — націлений на встановлення змісту за наперед визначеними „правилами", а другі — творчий, що полягав у тому, щоб „не копіювати бездумно певне джерело тексту, а доводити, обґрунтовувати текст твору, мотивувати прийняті рішення історією, рухом, розвитком задуму автора і тексту"[16] *І. Франко сповідував творче бачення завдань текстології.*

---

[16] Бородін В. С. Іван Франко — текстолог, редактор Шевченківського „Кобзаря" // Іван Франко і світова культура.— Кн. 2.— С. 16—17.

Знаємо І. Франка як блискучого **редактора.** *Крім окремих томів „Етнографічного збірника", „Українсько-руського архіву" та інших серійних видань НТШ, за його редакцією виходить, зокрема (про численні джерелознавчі праці з публікацією пам'яток писемности, друковані у Записках НТШ та інших виданнях, уже йшлося), виняткової вартости „Житє і слово", „Українсько-руська бібліотека", „Літературно-науковий вістник" (1895—1905), врешті численні випуски „Літературно-видавничої спілки".*

Іван Франко ніколи не стояв осторонь ***мистецьких зацікавлень.*** *Він високо цінував живопис, скульптуру, архітектуру, музичне та сценічне мистецтво. Будучи дослідником, усвідомлював, що мистецтво треба вивчати як цілісну систему. Саме Франко проклав перші стежки до вироблення системно-типологічного методу мистецтвознавчого дослідження. Істотний внесок зробив він і у формування інших напрямів вивчення мистецтва. При тому завжди прагнув виявити насамперед внутрішню структуру того чи того виду мистецтва, його природу, взаємодію з різними суспільними явищами, а вже тоді аналізувати твір чи твори, часто скрупульозно порівнюючи з іншими. Особливе місце І. Франко відводить давньогрецькому мистецтву. Оцінюючи грецьку скульптуру, він зауважує, що грецька міфологія стоїть набагато вище за міфології інших народів, вона, за його словами, „була найбільш поетичним, прекрасним і досконалим співом молодого людського духу" („Лукіян і його епоха"). Цінні спостереження І. Франка про римське мистецтво.*

Дослідник високо цінував візантійське мистецтво і його вплив на розвиток слов'янських народів. Усяке нехтування надбань Візантії, уважав він, було б не тільки „ненауковим, а й несправедливим". З Візантії, на його переконання, „поряд із догматичною церемоніяльністю йшли також плідні зерна, свіжі думки, йшли книги не тільки церковного, а й світового історичного і поетичного змісту..." І. Франко, вивчаючи мистецтво різних епох, бачить спадкоємність його провідних засад. „У живописних і скульптурних творах візантійського канонічного типу аналогічну роль відігравали відблиски давньогрецького мистецтва „та спосіб трактування фігур, фалди, вираз лиця" („Візантійська література").

У східнослов'янській іконографії І. Франко виділяв ті випадки, коли живописці, йдучи на поклик таланту, відступали від візантійських зразків і закладали початки власного ренесансу, сміливо ступали дорогою, котру „проложили італійські ідеалістичні школи малярські в XV і XVI століттях" („Два образи в церкві Завалівській"). До цієї проблематики мають безпосередній стосунок Франкові міркування про секуляризацію естетичного сприйняття тих творів світового мистецтва, які тематично пов'язані з релігійною свідомістю („Сикстинська мадонна"). Ряд статей засвідчує ставлення І. Франка до українського народного мистецтва („Kilimy podolskie", „Ornamenty ruskie", „Килими, дивани і коверці").

Іван Франко — ***книголюб і бібліограф.*** *Він зібрав велику бібліотеку, в якій були, зокрема, рідкісні рукописи та стародруки, залишив сотні*

нотаток про книжки, відгуки та рецензії, друковані у Записках НТШ, „Літературно-науковому вістнику“ та інших виданнях. І. Франко — автор досліджень „До руської бібліографії XVIII в.“, ряду оглядів „Галицко-русская библиогрфия“ тощо.

Не можна не згадати і про постійну увагу І. Франка до ***освіти і шкільництва.*** *Появу перших шкіл у нас він відносив до часу князювання Володимира Великого. Значними центрами освіти були монастирі, в яких також переписували книги. Велику увагу І. Франко приділяв народній освіті XIX ст. Він уважав нагальною потребою розвиток „рідної школи“, бо „народ, який не має своєї школи, може бути лише наймитом чужих народів, і ніколи не виб'ється на самостійну дорогу істнування“. Пізнавальні під цим оглядом Франкові дослідження „Наші народні школи і їх потреби“, „Середні школи в Галичині в р[оках] 1875—1883“, „Народні школи на Правобережній Україні“, статті в газетах „Kurier Lwowski“, „Die Zeit“.*

І. Франко — дослідник ***історії Церкви та релігійних конфесій.*** *В полі його зору діяльність Церкви на території України в різні історичні епохи („Причинки до історії України-Руси“, ч. 1, „Państwo i kościół“). Особливе місце належить дослідженням історії Церкви другої половини XVI—XVIII ст., зокрема тим, у яких мовиться про Берестейську унію. Вивчаючи ці питання, І. Франко, вірний вимогам наукової об'єктивности, використовував усю сукупність джерел, без огляду на їх національну чи конфесійну належність („З історії Берестійського собору 1596 р.“, „Життя й літературна діяльність Іпатія Потія“ та ін.). Він беззастережно виступав в обороні національного характеру Церкви („Католицький панславізм“), критикував російську історіографію, яка насвітлювала Берестейську унію і розвиток української Церкви з позиції „аскетичного писателя афонського з XVI в.“ („Іван Вишенський і його твори“, „До історії руської церкви в XVIII віці“ та ін.) та заперечував апологетику православ'я XIX ст.*[17] *Франко бачив неґативну роль Російської Православної Церкви у „московщенні“ вікових українських надбань, зокрема у „забороні богослужбових, догматичних і проповідницьких книг українського друку, реґламентації і цензурі для церковних книжок і шкільних підручників“.*

І. Франко — ***перекладач.*** *Його перекладацький доробок охоплює світове письменство та фольклор від найдавніших часів і аж до початку XX ст. Франко переклав твори близько 200 авторів із 37 національних літератур, у тому числі зразки вавилонської, староіндійської, староарабської писемности, античної літератури, твори європейських класиків („Думи і пісні найзнатніших європейських поетів“, „Із староарабської поезії“ та ін.).*

Є у Франка зразки української усної народної творчости, твори Т. Шевченка та інших письменників, перекладені німецькою і польською

[17] Див. далі: Тимошенко Л. Іван Франко — знавець історії української Церкви ранньомодерної доби.— С. 338—355.

*мовами. Він виступав також як **критик перекладів** (драми В. Шекспіра у перекладах П. Куліша).*

Науково-теоретичне значення має праця І. Франка „Дещо про штуку перекладання“.

*І. Франко виступає також як визначний дослідник **національної культури.** Для нього важливе функціонування різних культурних явищ. Він усвідомлював „єдність і безперервність українсько-руської літературної традиції від найдавніших часів“. Це, на його думку, один із найцінніших здобутків „останніх досліджень над історією інтелектуального розвитку Русі“ („Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві“). Цю єдність традиції Франко акцентує, пишучи про образотворче мистецтво, етнологію, архітектуру.*

Йому належить думка, що писемність в Україні-Русі „виникла ще до запровадження християнства“ („Южнорусская литература“), що уже в Київській Русі і Галицько-Волинській державі були особистості, які піклувались про культуру свого народу і дбали про розвиток його землі. Своїм культуротворчим трудом Франко будував „золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями“. І. Франко ніколи не оминав взаємозв'язку культур усіх слов'ян, взаємин їх із Заходом і Сходом. А проте він був противником будь-яких панславістських ідей. Франко послідовно трактував концепцію світового культурного розвитку народів у контексті загальнолюдських і всезагальних факторів. Водночас він завжди проектував досягнення духовного розвитку людства на потреби рідної культури, чітко розмежовував традиційне і новітнє, національне і наднаціональне в культурі та духовному житті.

Плекання культурних традицій І. Франко вважав свідченням зрілости народу. Він показав, що провідними і визначальними в українській дійсності були ідеї гуманізму і Реформації. Заплідівши національну культуру, вони дали потужний поштовх її розвитку. Особливо наголошував мислитель на піднесенні суспільного та інтелектуального руху в Україні в останні два—три десятиліття XVI ст., що втілилось у формуванні братств, організації шкіл, появі перших друкованих книжок. Джерелом цього руху були ідеї Відродження, вислідом яких в Україні стали розвиток філософії, популяризація творчости античних мислителів і письменників, урешті, поява національної наукової й художньої літератури тощо.

* * *

Не ставимо перед собою завдання охопити всі напрями діяльности І. Франка. Та й навряд чи це можливо у межах однієї статті. Кожен із тих напрямів може бути предметом окремого дослідження. Щоб дати об'єктивну і по можливості вичерпну оцінку творчости І. Франка, потрібне системне багаторічне та багатопланове вивчення його колосальної спадщини, а також епохи, в якій він жив і творив. Чимало нового з творчої лабораторії І. Франка відкриватиметься, коли докладно і науково виважено буде вивчена історія українського громадсько-культурного руху і суспільно-політичних відносин кінця XIX — 10—

30-х років XX ст. у контексті того, що пережила у ті часи Україна та її творча інтеліґенція.

Постать Івана Франка і його творчість досліджують у різних країнах ось уже понад 120 років. Саме І. Франко, поряд із Т. Шевченком і М. Грушевським, належить до найвідоміших у світі діячів нашої культури[18]*. Франків ювілей у 1986 р., згідно з рішенням ЮНЕСКО, був відзначений як загальносвітова культурна подія.*

Вшанування І. Франка має різні форми і формати — від перевидання його творів до видання протягом 1976—1986 рр. найбільшого, 50-томного Зібрання творів, від щорічних урочистих академій, наукових конференцій, симпозіумів до літературних і культурно-освітніх вечорів, присвячених письменникові.

Не спадає зацікавлення І. Франком в акодемічному світі. З'являються монографічні дослідження, колективні дослідницькі роботи, спогади про І. Франка, а також збірники документів і матеріалів, пов'язаних із життям, творчістю, громадсько-політичною та культурно-освітньою діяльністю письменника.

Офіційне вшанування Івана Франка почалося ще за життя письменника. У 1898 р. наукова громадськість відзначила 25-річчя його літературної та громадсько-політичної діяльности. До цієї дати у Львові вийшов збірник „Привіт д-ру Іванові Франкові в 25-літній ювілей його літературної діяльности, складають україньско-руські письменники" (Львів, 1898). Це, власне, перший збірник на пошану письменника. Тоді ж М. Павлик підготував також першу бібліографію його творів „Спис творів Івана Франка за перше 25-ліття его літературної діяльности 1874—1898 рр." Це видання започаткувало наукове франкознавство.

Вшановувано письменника також широкою популяризацією його творів. Проводилися численні загальногромадські заходи — засідання товариств, вечори. Незважаючи на всілякі адміністративні перешкоди та цензурні переслідування, український театр при „Руській Бесіді" під керівництвом Й. Стадника, С. Яновича, М. Губчака ставив у різних містах і містечках, селах Галичини Франкові п'єси „Украдене щастя", „Сон князя Святослава", „Учитель", „Рябина", „Будка № 27"[19]*.*

Другий збірник на пошану Івана Франка був приурочений до 40-річчя його письменницької праці. Робота над ним почалася ще 1914 р. Перешкодив їй початок Першої світової війни. Частина підготовлених

---

[18] Пор.: Спис творів Івана Франка з додатком статей про нього і рецензій на його писання // Матеріали до української бібліографії... Том IV / Уложив Володимир Дорошенко.— Львів, 1918.— Вип. I; 1930.— Вип. II; Пеленський Є. Ю. Ucrainica в західноєвропейських мовах. Вибрана бібліографія // Записки НТШ.— Мюнхен, 1948.— Т. CLVIII; Ukraine: a bibliographic guide to English-language publications / Bohdan S. Wynar.— Englewood, Colorado (USA), 1990; Зарубіжне франкознавство. Бібліографічний покажчик / Упор. М. Мороз.— Львів, 1997. Вперше про І. Франка почали писати за кордоном. 1882 р. у німецькому журналі „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes" (1882.— N 43.— S. 589) були вміщені зауваги про Франків переклад „Фауста" Ґете. 1885 р. у журналі „Киевская старина" (1885.— Кн. 2.— С. 369—370) з'явилася рецензія В. Горленка на повість „Захар Беркут", а в журналі „Kraj" — рецензія Я. Ільовського (1885.— N 18.— S. 19—20).

[19] Купчинський О. Іван Франко в документальних джерелах Центрального державного історичного архіву УРСР у м. Львові // Архіви України.— 1972.— № 5.— С. 79 та ін.

статей вийшла накладом „Ювілейного літературного комітету у складі В. Гнатюка, І. Труша, С. Томашівського та І. Кревецького“ щойно 1916 р., вже після смерти письменника. Збірник має назву „Привіт Іванові Франкові в сорокаліттє його письменницької праці 1874—1914. Літературно-науковий збірник“ (Львів, 1916).

Традиція видання ювілейних збірників на честь І. Франка була підтримана і в пізніші часи та в інших політичних обставинах. Такі видання з'явилися у 1956, 1966, 1976, 1986, 1996 роках.

* * *

Наступного року святкуватимемо 150-річчя народження Івана Франка. В Україні багато заходів з цієї нагоди проводитиметься на загальнодержавному рівні. Наукове товариство ім. Шевченка візьме у них діяльну участь. До Франкового ювілею виходить друком, зокрема, 250-й том Записок НТШ (844 с.). У цій збіжності „круглих“ чисел є щось символічне. Франко, чий півторастарічний ювілей відзначатимемо, був одним із тих, хто стояв біля джерел формування Записок НТШ, яких нині налічуємо уже 250 томів...

У пропонованому читачеві ювілейному, 250-му томі Записок НТШ, присвяченому І. Франкові, збережено традиційну структуру видання: публікації згруповано в розділах ***„Статті“, „Матеріали“, „Критика і бібліографія“****. Опубліковані в ньому праці проливають нове світло на спадщину І. Франка, спонукають до поглибленого дослідження досі не знаної франкознавчої проблематики, врешті, підводять до конечности підготовки Франкознавчої енциклопедії, академічного Повного зібрання творів Івана Франка, подокументної публікації його архіву, словника мови письменника та інших широко закроєних видавничих проектів.*

У розділі ***„Статті“*** *вміщено дослідження з* ***літературознавства*** *(Богдан Тихолоз, Іван Денисюк, Ярослава Мельник, Андрій Содомора, Степан Хороб, Валерій Корнійчук, Лариса Каневська, Назар Федорак, Богдана Криса); з ділянки* ***історично-філософських наук*** *(Андрій Пашук, Андрій Наконечний, Микола Легкий, Роман Гром'як, Микола Ільницький, Ярослав Грицак, Степан Злупко, Леонід Тимошенко); з* ***фольклористики*** *(Роман Кирчів, Михайло Чорнописький, Наталія Тихолоз); з* ***мовознавства*** *(Олександра Сербенська, Наталія Хобзей, Святослав Пилипчук, Іван Ціхоцький, Людмила Васильєва); з* ***перекладознавства*** *(Роксолана Зорівчак, Оксана Дзера, Тарас Шмігер).*

Публікації, уміщені в розділі ***„Матеріали“****, насвітлюють ставлення І. Франка до попередників і сучасників, рецепцію його творчости, повертають у науковий обіг призабуті Франкові праці, розповідають про перебування Франка у різних країнах. Підготували матеріали Віра Сулима, Мирослав Трофимук, Леонід Ушкалов, Михайло Гнатюк, Ярема Кравець, Леонід Рудницький, Наталія Бак, Надія Мориквас, Микола Бондар, Лариса Чернишенко, Євген Пшеничний, Олесь Федорук, Галина Бурлака, Алла Швець, Григорій Зленко.*

Розділ ***„Критика і бібліографія“*** *включає огляди „Українське франкознавство з останніх десятиліть“. Йдеться про працю над творчістю І. Франка у Львівському національному університеті ім. Івана Франка (Богдан Тихолоз), відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Галина Бурлака), Львівському відділенні Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (Євген Нахлік), Дрогобицькому державному педагогічному університеті ім. Івана Франка (Михайло Шалата), Львівському літературно-меморіальному музеї Івана Франка (Микола Легкий).*

Окремо уміщено рецензії на книжки, присвячені різним питанням франкознавства, що вийшли друком у 2001 і 2004—2005 рр.: Лариси Бондар — на працю Валерія Корнійчука „Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики“; Романа Крохмального — на дослідження Романа Голода „Іван Франко та літературні напрями кінця XIX — початку XX століття“; Олеся Федорука — на книжку „Іван Франко в Одесі: Бібліографічний покажчик. Упорядники Г. Зленко, О. Кравченко“.

Видання ілюстроване автографами та оригінальними прижиттєвими знімками І. Франка.

Редакція Науково-видавничого відділу НТШ і редколегія 250-го тому Записок НТШ висловлюють сподівання, що публіковані матеріали, присвячені 150-річчю Івана Франка, поглиблять знання про творчість великого письменника, мислителя і гуманіста, учителя нації, будівничого української науки та сприятимуть дальшому дослідженню його творчости.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Богдан ТИХОЛОЗ

ПРОПОВІДЬ ЩИРОЛЮДСЬКОЇ МОРАЛЬНОСТИ
(„Мій Ізмарагд“ Івана Франка як поетичне дзеркало сущого і належного)

Є непохвально про зло і добро — величини потужні —
Мову вести віршову лепетом кволим струмка.
Проповідь в вірші моральна не кожному, правда, удасться,—
В межах поезії все ж може цвісти і вона.

Михайло Орест. Добро і зло.
(Зі збірки „Держава слова“, 1952)

Так склалося, що від часу появи достоту епохальної в історії нашого письменства книжки „З вершин і низин“ (1887; друге, доповнене видання 1893) Франко-поет у пересічній читацькій свідомості здебільшого ідентифікувався — та й досі ідентифікується — лише з однією іпостассю свого велегранного ліричного „я“. Поет-трибун, поет-оратор, поет-борець, „співець боротьби і контрастів“ (С. Єфремов), автор полум'яної політичної лірики немовби „отінив, як хмара“ „приватного чоловіка“, поета глибинного інтимного переживання, любовної пристрасти й автопсихологічної медитації, співця людського серця, кохання й індивідуального страждання. Та, крім цих двох репрезентацій франківської поетичної особистости (нетотожної, звісно, особистості реально-біографічній), існує ще й (принаймні) третя, і не менш важлива. Постать поета-пророка, поета-мудреця, поета-навчителя, суб'єкта високолетної філософської рефлексії та моральної дидактики не менш іманентна й органічна для мистецької самоідентифікації автора „Каменярів“ та „Зів'ялого листя“, ніж дві попередні. Недарма Франка іменують „українським Мойсеєм“: профетична постава учителя й проводиря свого народу зовсім не чужа тому, хто, за власним визнанням, прагнув бути тільки пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку, а став натомість національним генієм, володарем у царстві духу.

Ця іпостась письменницької індивідуальности найповнішою мірою зреалізувалася в художній тканині двох поетичних книжок І. Франка —

„Мій Ізмарагд“ (1898) та „Давнє і нове“ (1911). Остання з них — це неначебто продовження й розгортання першої: недарма її назву супроводжує підзаголовок: „Друге, побільшене видання збірки „Мій Ізмарагд“.

Логіка творчого процесу іноді майже незбагненна, парадоксальна, на перший погляд, абсурдна. Зазвичай душевні боріння, страждання, „сердечнії болі“ поета виливаються у такі ж похмуро-безпросвітні, сповнені невигойного смутку й зневіри ліричні одкровення. Проте буває, що митець чинить якраз навпаки: у власній творчості він шукає не сповіді, а проповіді, не зізнання, а розради, не стільки виповідаючи актуальні свої страждання, скільки витворюючи новий, вищий, величніший художній світ, щоб віднайти в ньому заспокоєння. Трансформація емпіричного в ліричне тут здійснюється за принципом à rebours, від супротивного: замість прямого відображення невтішної психобіографічної ситуації — звернення до скарбів вічної мудрости, добра і краси як „антидоту“ життєвому лихові.

У розпалі тяжкої екзистенційної кризи, зболений, самотній і хворий, І. Франко укладає поетичну книгу, сповнену не лише розчарування, страждання й чистого, праведного гніву на призвідців людської кривди, але й, насамперед, світлої віри в перемогу добра над злом. Книгу, ідейно-пафосну домінанту якої можна означити як *проповідь щиролюдської моральности.* Моральности власне щиролюдської (це слово любив Франко, і воно не раз трапляється у його працях, у тім числі й у передмові до збірки), гуманістичної, демократичної, а не „колінопреклонн[ої], поклонобийн[ої] та черствосердн[ої] моральн[о]ст[и] багатьох стовпів церкви, покликаних і непокликаних оборонців релігії“ (2, 180)[1]. „Певна річ, моя моральність значно відмінна від тої катехитичної, догматичної моралі, що у нас видається за одиноку християнську“ (2, 180),— акцентував письменник у вступному слові до читача, відмежовуючись таким чином (nota bene!) не від християнства як такого, а від його ортодоксально-доктринерської профанації, перетворення з релігії діяльної любови на релігію догматичних приписів-„інструкцій“. І у цьому відмежуванні (черговому вияві франківського принципового світоглядного антидогматизму) немає ані сліду „войовничого атеїзму“: пригадаймо хоча б, як критично ставились до фальшивої релігійности деяких „стовпів церкви“ Іван Вишенський та Григорій Сковорода — письменники-мислителі, світогляд яких був наскрізь християнським.

„В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з різних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою релігійною чи естетичною, а тільки *спільним діапазоном морального чуття і темпераменту* [курсив наш], через який пройшли, поки вилилися в ту форму“ (2, 179),— декларував свій творчий намір І. Франко в передмові до поетичної книги з нетиповою для літератури fin de siècle назвою „Мій Ізмарагд“, нав'язуючи тим самим (хоч, може, й несвідомо) до жанрової традиції барокових передмов, у яких також зазвичай формулювались ідейно-художні інтенції й принципи „пое-

---

[1] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1986. Тут і далі, покликаючись на це видання, зазначаємо в дужках том і сторінку.

тичної самосвідомости" їх авторів[2]. Саме „діапазон морального чуття і темпераменту" є, отже, тим „спільним знаменником", який, за задумом митця, єднає вельми різнорідні твори книги. „Я бажав зробити її книжкою наскрізь моральною" (2, 180),— признавався письменник, виходячи з переконання, що „правдива поезія мусить завсіди моральною, бо джерело обох одне й те саме" (2, 180). І слід визнати, що Франкові вдалося-таки зреалізувати свій намір. Саме своєрідна, сказати б, гуманістично-християнська мораль (питомо християнська в основі своїй і водночас дещо модернізована відповідно до авторського бачення вимог та ідеалів нової доби) — виразна ідейна домінанта художньо-філософської концепції збірки. Власне, після „Зів'ялого листя" — філософсько-ліричного „поклону великому Будді" (символові заспокоєння в небутті) — „Мій Ізмарагд" сприймається як філософсько-ліричний „поклін" Христові — правдивому, щиролюдському месії, Любови в плоті Слова, а не знекровленому путами канону покровителеві „книжників" і „фарисеїв". Здається, Франко, невдовзі після невдалих „заручин" героя своєї „ліричної драми" з коханою-сфінксом та Мефістофелем-чортом, у заповідях Христових віднаходить лік-панацею на духовні хвороби людини і соціуму — до слова, хвороби цілого віку „декадансу", а не лише окремих його представників. Прикметно, що саме в „Моєму Ізмарагді" опублікований полемічний вірш „Декадент", у якому експліцитно виявилася свідома Франкова опірність до „занепадницьких" настроїв „космічного песимізму", об'єктивно домінантних у „Зів'ялому листі". Публіцистично випрямленою декларацією здорового психологічного „мужицтва" (декларацією радше з бажаною, а не з дійсною модальністю), не-декадентства поет немовби зводив рахунки з власним сумлінням, понівеченим червом сумніву.

Слід зважати й на те, що моральна філософія „Мого Ізмарагду" сформувалась як виразна й свідома опозиція письменника-мислителя до „формальн[ої] релігі[ї], основан[ої] на догмах ненависти та клясової боротьби"[3], себто до соціал-демократичної, а конкретніше — марксистської ідеології. Значення світоглядного credo, profession de foi має Франкове відмежування од цієї „квазі-релігії" й протиставлення їй ідеалів гуманізму й моральности у тій-таки передмові: „Признаюсь, я ніколи не належав до вірних тої релігії і мав відвагу серед насміхів і наруги єї адептів нести сміло свій стяг старого, щиролюдського соціалізму, опертого на етичнім, широко гуманнім вихованю мас народніх, на поступі і загальнім розповсюдженю освіти, науки, критики і людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі проводирів, не на бюрократичній регляментації всеї людської будущини, не на парляментарнім шахрайстві, що має вести до тої „світлої" будущини"[4]. Цей завчасний діагноз-прогноз зловісних наслідків соціальних експериментів XX ст., пересторога майбутнім поколінням співвітчизників — свідчення не тільки пророчого дару, але й достоту філософської проникливости автора „Ізмарагду", який завше (навіть „на зорі соціалістичної пропаганди") усвідомлював примат універсальної, загальнолюдської етики над вузькопартійними, класовими

---

[2] Див.: Криса Б. Пересотворення світу: Українська поезія XVII—XVIII ст.— Львів, 1997.— С. 91—95.

[3] Франко І. Мій Ізмарагд: Поезії.— Львів, 1898.— С. VIII.

[4] Там само.

інтересами. Іншим моментом принципового розходження І. Франка з марксистською доктриною, також відчутним у збірці, була яскраво виражена, усвідомлена й теоретично обґрунтована українська національна ідея.

Якщо „цілий чоловік" — „каменяр" — „рубач" доби „З вершин і низин" із його активною громадянською позицією реалізував свої духовні потенції передусім у самоофірній соціально- й національно-політичній діяльності, а герой „Зів'ялого листя", поет-романтик і коханець-самогубець, перебував на „естетичній" стадії духовного розвитку (за типологією етапів життєвого шляху, обґрунтованою в екзистенційній діалектиці С. К'єркеґора), то домінантний ліричний суб'єкт „Ізмарагду", а відтак і „Давнього і нового",— без сумніву, на *етичній*. Франків етик — це тип філософа-мудреця, морального навчителя свого народу, проповідника правдивої (а не показної) доброчесности. Його світогляд ґрунтується на культі морального обов'язку і закону, принциповому розрізненні добра і зла, розмежуванні гріха і чесноти, мудрости і глупоти, постійному звірянні людських учинків (найперше власних) із мірилом вічних етичних заповідей-імператив. Цьому лицареві моралі притаманна певна аскетичність, домінування законности над чуттєвістю, категорична нівеляція принципу насолоди, характерного для світогляду „естетика". Головне дієслово в його лексиконі — не „хочу", а „мушу", чи то пак, „треба", „повинен". „Людина з етичним світоглядом [...] ґрунтує своє життя на істотному, на тому, що повинно бути"[5],— писав данський мислитель. „Життя етика — виконання обов'язку (але не зовнішнього, а внутрішнього обов'язку)"[6]. Для етика, перефразовуючи латинську приказку, poesia est magistra vitae. Естетика для нього підпорядкована етиці, краса — добру, поезія — моралі. Ідеали ж праведного життя Франко вбачав у постатях „великих учителів людськості, „ищущих царства Божія и правди єго" (2, 180),— і не тільки новочасних авторитетів, а й старозаповітних пророків, отців Церкви, мудреців-книжників і проповідників середньовіччя (саме з їх спадщини він, у першу чергу, черпав свою творчу наснагу).

Попри стильову поліфонію „Мого Ізмарагду" (при бажанні тут можна відшукати сліди і просвітницького класицизму, і реалізму, і неоромантизму, і навіть натуралізму), свідоме звернення до культурної спадщини Середніх віків, у тім числі до української давньої літератури, дає підстави кваліфікувати провідну естетичну орієнтацію збірки як *неомедієвізм* — відродження середньовічних традицій у новому письменстві. Причому йдеться про традиції як європейські, „західні" (християнська культура візантійсько-православного зразка — щоправда, це відгалуження в координатах західного світу вважають якраз східним), так і орієнтальні, азійські (релігійно-філософські доктрини індуїзму та буддизму[7]). Неомедієвістські тенденції відчутні уже в заголовку книги, породжувальною моделлю якої був староруський „Ізмарагд" — „збірник статей та притч,

[5] Кьеркегор С. Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал // Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Пер. с дат. П. Ганзена. 2-е изд.— Ростов-на-Дону, 1998.— С. 276.

[6] Там само.— С. 302.

[7] Див.: Папуша І. Орієнтальні джерела „Мого Ізмарагду" // Українське літературознавство. Вип. 62: Іван Франко: Статті і матеріали.— Львів, 1996.— С. 140—143.

почасти оригінальних, а почасти повибираних із грецьких писань отців церкви, підібраних так, щоби цілість становила неначе повний курс практичної християнської моралі" (2, 179). Називаючи книгу „Мій Ізмарагд", письменник підкреслював не тільки власне переосмислення прадавньої традиції, але й її тяглість, спадкоємність, свою причетність до неї. „Урочиста, поважна середньовічна стилістика імпонувала поетові своїм ніжним, елегійним смутком і водночас зваблювала його дивовижною концентрацією художнього слова, непідвладного законам часу і простору"[8],— пояснює причини звернення письменника до „старих тем" і форм В. Корнійчук. Принципи середньовічного художнього мислення виразно відбилися у композиції збірки, її жанровій системі, поетиці загалом (це питання досить вичерпно дослідила М. Стринаглюк[9]). Тож Франків „Ізмарагд" також можна назвати „повним курсом практичної моралі" мислителя-гуманіста, його „символом віри"[10].

Власне „ізмарагдова" поезія (що її „занонсував" та обґрунтував автор у передмові) — це переважно дидактична лірика на етичну тематику, лірика морально-філософська, „учительна". Причому І. Франко цілком усвідомлював плюси і мінуси тих „іноді, може, сухо навчаюч[их] та моралізаторськ[их] вірші[в]" (2, 180), розуміючи ризикованість прямого, сплощиненого дидактизму, який криє в собі „небезпеку [...] сентенційності, врешті надмірного „договорювання" змісту"[11]. Та слід визнати, що Франкова поетична дидактика, при всій її ідейній напередвизначеності, навіть програмовості, не переступає небезпечної межі публіцистичної тенденційности, залишаючись у кордонах мистецтва слова, не втрачаючи іманентно художньої природи й високої естетичної вартости. Пріоритет „учительної" спрямованости та морально-філософської проблематики в „Моєму Ізмарагді" органічно спричиняє повнорозквіт параболічних жанроформ притчі й леґенди та — насамперед у „Паренетиконі" — своєрідний „ренесанс" гномічно-афористичної жанрово-стильової тенденції, яка зародилася ще в лоні „позиченої книжної мудрості" доби „романтичного ідеалізму" (маємо на увазі насамперед цикл „Епіграмати і ксенії").

Втім, художня палітра збірки стереоскопічніша, многогранніша. Як і „Західно-східний диван" Ґете (незмінного літературного кумира автора „Зів'ялого листя" й „Мойсея"), Франків „Ізмарагд" — це „свого роду поетична енциклопедія", в якій, як і у Ґете, „знайшли відображення багато сторін життя", універсальна „поетична картина світу, одночасно реального і створеного уявою поета"[12]. Вона охоплює широкий діапазон пробле-

---

[8] Корнійчук В. Універсум минулого й сучасного у циклі „На старі теми" І. Франка // Українське літературознавство.— Вип. 62.— С. 131.

[9] Див.: Стринаглюк М. Принципи середньовічного художнього мислення в „Моєму Ізмарагді" Івана Франка: відповідність традиції // Молода нація: Альманах / Гол. ред. О. Проценко.— К., 1999.— [Кн. 13].— С. 160—167; її ж. Спільний діапазон морального чуття й темпераменту („Мій Ізмарагд" І. Франка) // Слово і час.— 2001.— № 6.— С. 78—81.

[10] Голомб Л. Г. Особа і суспільство в українській ліриці кінця XIX — поч. XX ст.— Львів, 1988.— С. 17.

[11] Соловей Е. С. Українська філософська лірика: Навчальний посібник зі спецкурсу.— К., 1998.— С. 75.

[12] Див.: Аникст А. Лирика Гете // Goethe J. W. Gedichte / Гете И. В. Избранная лирика / На нем. языке.— Москва, 1980.— С. 23, 25.

матики і поетики, включаючи в себе, з одного боку, „образково"-етологічні твори, що тяжіють до міметичного принципу художнього відображення дійсности, реалістичної й навіть натуралістичної естетики (цикли „По селах", „До Бразилії"), а з другого — згадані гномічно-афористичні й параболічно-притчеві взірці морально-філософської поезії („Паренетікон", „Притчі", почасти „Легенди").

Таке жанрово-стильове розмаїття і позірна несумісність естетичних пластів книжки породжували не зовсім справедливі нарікання літературознавців, закиди в еклектизмі. Уже перший рецензент збірки, М. Грушевський, вказав на небажану, на його думку, неоднорідність її змісту, розрив між власне „ізмарагдовими" творами („Паренетікон", „Притчі", „Легенди") і рештою циклів, об'єднаних хіба „одностайностию авторського „я"[13]. Згодом і О. Білецький стверджував, що „Мій Ізмарагд" „не відзначається цільністю складу"[14], вказуючи на брак концептуального зв'язку між циклами на морально-філософську і на актуальну соціальну тематику. Проте, на наш погляд, є підстави вважати, що концептуальна єдність таки була, і двоплановість книги об'єднана суцільністю задуму.

В основі художньо-філософської концепції збірки „Мій Ізмарагд" — гранично широка онтологічна антиномія, що її давньогрецька філософія формулювала як „όν και δέον" — протиставлення *сущого і належного*. „Філософія, виростаючи з міфології, розриває, розколює навпіл синкретичну форму свідомості, розрізняючи у мислимому змісті суще й належне"[15]. Цей світоглядний розкол, що знаменує народження рефлексії з надр міфологічної свідомости, може бути осмислений у категоріях ідеального і реального, можливого і дійсного, випадкового і необхідного, бажаного і даного, справедливого і несправедливого, врешті — доброго і злого. „Суттєвою особливістю морального погляду на світ є [...] поділ останнього на світ сущого і світ належного — того, що передбачається вимогами моралі, ідеєю добра, але ще не дістало реалізацію"[16],— твердить сучасний дослідник етичних проблем В. Малахов. „Мораль у порівнянні зі звичаєм вводить принципову *відмінність між сущим і належним* [курсив автора цитати], між тим, що було й є, і тим, що має бути"[17]. Тож природно, що ця філософсько-етична опозиція відбилася і в „наскрізь моральному", за визначенням самого автора, Франковому „Ізмарагді". Письменник, вочевидь, прагнув створити цілісну, об'ємну, поліхромну картину світу у різних його онтологічних вимірах; в емпіреях абстрактної моралі йому було затісно, і він шукав виходу в життєву конкретику, поєднання ідеалу і реальности.

Сама композиційна форма книги змістовна; вона становить собою, за відомою тезою Г. Гачева, „застиглий світогляд", скристалізовану філосо-

---

[13] Див.: Грушевський М. Новини нашої літератури. Мій Ізмарагд, поезії Івана Франка // Літературно-науковий вістник.— Львів, 1898.— Т. 2, кн. 4—6.— С. 173, 175—176.

[14] Білецький О. І. Поезія Івана Франка // Білецький О. І. Зібрання праць: У 5 т.— К., 1965.— Т. 2: Українська література XIX — поч. XX ст.— С. 484.

[15] Марчук М. Загальнокультурне, морально-філософське та наукове значення категорій „суще" і „належне" // Літературознавство і культурологія: Збірник наукових статей.— Чернівці, 2000.— Вип. 1.— С. 74.

[16] Малахов В. А. Етика: Курс лекцій.— К., 1996.— С. 147.

[17] Там само.— С. 47.

фію буття[18]. Структура збірки виразно двочленна: сферу індивідуального й соціального сущого відбивають насамперед цикли „Поклони“, „По селах“ та „До Бразилії“; „Паренетікон“ же, „Притчі“ й „Легенди“ репрезентують переважно належне, моральний ідеал[19]. Звісно, тут годі встановити якісь неперехідні межі, і між циклами спостерігається взаємопроникнення в аспекті означеної проблематики (тим паче, що суще і належне як складники діалектичної опозиції навзаєм передбачають одне одного, й звертання до сущого конечно вимагає принаймні підтекстової апеляції до належного, і навпаки: належне існує тільки в напруженому динамічному протистоянні зі сущим). Тож ідеться тільки про домінування поетичної проблематики в певних циклах, а не про її виняткову „закріпленість“ за тими чи тими групами текстів.

Проблема сущого і належного ставиться й вирішується у збірці на різних рівнях і в різних ракурсах. Перш за все, слід відзначити соціоантропологічний характер інтерпретації цієї дилеми в І. Франка — мислителя гуманітарного типу й гуманістичного спрямування. Це означає, що категорії сущого і належного письменник трактує найперше в *гомоїнтентній* (людиномірній) площині — в аспекті людського існування та суспільно-національного життя. У такому разі суще для нього — це найперше сучасна йому соціально-історична дійсність, непроста доля українства та власна страждення екзистенція, а належне — етико-антропологічний та соціально-політичний ідеали.

Суще (те, що є) в „Моєму Ізмарагді“ переважно гірке й скорботне, бо невтішні особиста доля поета і синхронний йому стан рідного народу. Й індивідуально-екзистенційний, і соціально-національний виміри людського буття постають однаково віддаленими від належно-бажаного стану речей (того, як має бути). Діалогічний диптих „Поет мовить“ і „Україна мовить“, який відкриває збірку, виразно репрезентує обидва згадані виміри людської реальности. Ось як атестує актуальну свою екзистенційну ситуацію ліричний суб'єкт першого вірша (без сумніву, поетичне alter ego автора в момент його світоглядно-психологічної кризи): „Вниз котиться мій віз. Пов'яли квіти, Літа на душу накладають пута. Вже не мені в нові світи летіти! Війну з життям програв я, любі діти! Cosa perduta!“ (лат. пропаща справа) (2, 182). Україна ж (суб'єкт другої поезії диптиху) зізнається: „гола я і вбога“ (2, 182), а, крім того, віддана на поталу не лише чужим загарбникам, а й власній „патріотичній зграї“, для якої патріотизм — лише „празнична одежина“. Не диво, що в іншому вірші („Сідоглавому“) поет обґрунтовує альтернативну концепцію патріотизму як „нелюбови“ до Батьківщини „з надмірної любови“: „У мене ж тая Русь — кривава в серці рана“ (2, 185). Та ці твори громадянського й особистісно-

[18] Див.: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр).— Москва, 1968.— С. 24—41.

[19] Орієнтуючись на структуру староруського „Ізмарагду“, М. Стринаглюк уподібнює цикли „Паренетікон“, „Притчі“ й „Легенди“ до літургійного дійства з притаманними йому читанням Апостола, Євангелія та проповіддю, „Поклони“ вважає смиренним схилянням перед входом у храм, а „По селах“ та „До Бразилії“ розглядає як „своєрідний літописний додаток до збірки, в якому зафіксовано історичні події тієї доби“ (див.: Стринаглюк М. Спільний діапазон морального чуття й темпераменту...— С. 78—81). Така інтерпретація структури збірки, хоча й має під собою певні підстави, все ж видається трохи штучною — дуже вже багато невідповідностей між середньовічним каноном і Франковим „Ізмарагдом“, усе-таки великою мірою секуляризованим.

го звучання — тільки пролог до універсалізації дилеми сущого і належного у площині *філософії національної ідеї.*

У першому циклі книжки, „Поклони", поряд із болісними наріканнями на власну недолю, особистий програш у життєвій війні („Поет мовить" і „Україна мовить"), полемічними посланнями В. Щуратові та Ю. Романчукові („Декадент", „Сідоглавому"), ностальгійними сердечними споминами про „згублену любов" („Моїй не моїй", „Спомин"), важливе місце також посідають філософські медитації „Рефлексія" та „Якби... ", у яких, за словами В. Корнійчука, „І. Франко крізь призму власного „я" продовжує осмислювати екзистенційну драму України, мойсеївську долю її проводирів, проблему героїв і „темної юрби"[20]. Такий тип проблематики поетичних рефлексій дає підстави кваліфікувати їх як взірці націософської (національно-філософської) лірики І. Франка, що розвивають тематичну лінію, започатковану ще в добу „романтичного ідеалізму" („Пелікан", „Наш образ", „Думка", „Схід сонця", „Наперед!") і згодом розгорнуту в поезії „пророцтва і бунту" (зокрема, в циклі „Україна" та деяких інших творах книги „З вершин і низин"). Утім, характер національно-філософських роздумів поета в „Моєму Ізмарагді", у порівнянні з попередніми збірками, істотно змінюється: замість бадьорих, оптимістичних гімнів, закликів і ліричних пророцтв, спрямованих у майбутнє (на кшталт тих-таки „Наперед!", „Схід сонця", „Не пора..."), тут на перший план виходять болісні, трагічні розмірковування, сповнені гіркого усвідомлення тяжких, майже непереборних труднощів, що постають перед українством та його проводирями на тернистому шляху національного поступу. Пафосом *національного критицизму* ці Франкові поезії перегукуються з відомою польськомовною передмовою письменника „Дещо про себе самого" до збірки „Галицькі образки" („Obrazky galicyjskie", 1897) з її контроверсійним, драстичним лейтмотивом „не люблю русинів", „навіть нашої Русі не люблю" (31, 30—31) і водночас, продовжуючи традиції шевченківської політичної сатири та Кулішевих гнівних інвектив („Народе без пуття, без честі і поваги..."), випереджають і немовби готують майбутні памфлети М. Хвильового проти „просвітянства" й „малоросійства" та пристрасні філіпіки Є. Маланюка на адресу „малоросійської шатості", „візантійщини", гріховности України-„повії", „чорної Еллади".

Вірш „Рефлексія", уже сама назва якого вказує на мислительно-філософську жанрову природу твору (до речі, ця назва з'явилася лише в другому, „побільшеному" виданні „Мого Ізмарагду" — збірці „Давнє і нове"), демонструє психоемоційний драматизм і високу, достоту діалектичну інтелектуальну напругу ліричного сюжету-роздуму, реалізованого в образах — символах ярма, хреста, пугаря (себто келиха, кубка, чаші), сіяча, насіння, каміння (почасти біблійно-християнських за своєю генезою). Гірка скарга на тягар національного обов'язку („Важке ярмо твоє, мій рідний краю, Не легкий твій тягар! Мов під хрестом, отсе під ним я упадаю. З батьківської руки твоєї допиваю Затроєний пугар" (2, 183), за принципом заперечення, раптом змінюється благословенням і щирою

---

[20] Корнійчук В. Жанрова структура „Мого Ізмарагду" Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті (Львів, 23—25 жовтня 1998 р.).— Львів, 1999.— Ч. 1.— С. 195.

молитвою за рідний край: „Благословлю тебе! Чи ждать тобі ще треба Поваги й блиску від будущини, Чи ні,— одного лиш тобі благаю з неба, Щоб з горя й голоду не бігли геть від тебе Твої найкращії сини" (2, 183—184). Ліричний суб'єкт поезії, дуже близький у цьому разі до самого Франка як „біографічного" автора, виступає в іпостасі національного месії-проводиря, на що вказує хоча б промовиста символічна атрибутика: мотиви несіння хреста — Христового ярма, допивання до краю чаші випробування й скорботи. Взаємини суб'єкта з Вітчизною, таким чином, метафорично уподібнюються до стосунків Ісуса Христа з Богом-Отцем; як месія самохіть приймає волю Отця й обирає хресний шлях на Голгофу задля спасіння людства, так і ліричний герой — alter ego поета — добровільно й свідомо стає на дорогу самопожертви заради України, теж приймаючи „затроєний пугар" обов'язку „з *батьківської* руки". „Життя Ісуса Христа, його страждання найбільш суголосні тривожному світобаченню І. Франка, гірким обставинам його життя і не стільки в особистому, хоч і тут не щадила його доля, як у суспільному плані"[21],— пояснює причини звернення до образу Христа Л. Бондар. Щоправда, дещо ризикована з погляду канонічної релігійної моралі аналогія „ліричне „я" — месія" проведена в поезії дуже тонко, делікатно, коректно, тож небажаних „єретичних", „богоборчих" алюзій у читача не виникає. До християнського метатексту, а саме до євангельської притчі про сіяча (Мт 13, 4—23), а також до поширеного у Святому Письмі мотиву каменування, відсилає й остання строфа: „Щоб сіячів твоїх їх власне покоління На глум не брало і на сміх. Щоб монументом їх не було те каміння, Яким в відплату за плодючеє насіння Ще при житті обкидувано їх" (2, 184). „Сіяння" тут виступає метафорою просвіти, пробудження національної свідомости, плідної праці на користь свого народу, а каменування символізує самотність пророка у власній Вітчизні, відторгнення його невдячними масами (мотив, що набуде завершености у філософській поемі „Мойсей"). Утвердження ж ідеалу належного (як повинно бути?) здійснюється в апофатичний спосіб, через заперечення *неналежного*, неправедного, несправедливого. Екзистенційний досвід письменника, котрий уповні зазнав „горя й голоду" і — що гірше — невдячности й холодного нерозуміння серед сучасників, підноситься до рівня універсально значущого художнього узагальнення, вкарбованого у стримано-неквапні, мужньо-скорботні строфи „Рефлексії".

В іншій націософській поезії циклу „Поклони" рефлексія розгортається уже в модусі можливого, бажаного, належного, фіксованому в самій назві твору — „Якби..." Композиційна двоскладність вірша ґрунтована на принципі антитези „можливе — дійсне", „як могло б бути — як є насправді". Перші дві строфи, властиво, й становлять історіософські гіпотези-припущення щодо можливости щасливої долі України за умови „відкуплення" її свободи ціною страждань, сліз і крови: „Якби само великеє страждання Могло тебе, Вкраїно, відкупити,— Було б твоє велике панування, Нікому б ти не мусила вступити" (2, 185). „Велике панування", „Могучість, щастя і свобода" — атрибути суспільно-політичного ідеалу самостійного національного буття, який невдовзі після виходу „Мого Ізмарагду" Франко сформулює у статті „Поза межами можливого" (1900). Остан-

[21] Бондар Л. Образ Ісуса Христа в інтерпретації Івана Франка // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Філологічної секції.— Львів, 1992.— Т. CCXXIV.— С. 130.

ні ж два катрени повертають поетичну думку в царину невтішної реальности, висуваючи неспростовні контраргументи супроти щойно висловлених гіпотез: „О горе, мамо! Воля, слава, сила Відмірюються мірою борби! Лиш в кого праця потом скрань зросила, Наверх той виб'єсь з темної юрби" (2, 185) (до речі, цей мотив руху вгору, на вершини з темних низин знаходимо і в знаменитих рядках наступного вірша — „Декадент": „Я син народа, Що вгору йде, хоч був запертий в льох. Мій поклик: праця, щастя і свобода" (2, 186). „Могучість, щастя і свобода", „Воля, слава, сила" здобуваються тільки боротьбою і працею — ось головний практично-філософський висновок поезії „Якби...", який немовби повертає нас до кредової тріади філософії vitae activae „цілого чоловіка": „життя — праця — боротьба" (С. Єфремов). У фіналі поезії звучить той же трагічний мотив невдячности, нерозуміння й екзистенційної вичерпаности, що й у „Рефлексії": „Та праці тої, мамо, в нас так мало! Лежить облогом лан широкий твій, А кілька нас всю силу спрацювало, Щоб жить, без дяки, в каторзі чужій!" (2, 185).

Від націософських рефлексій Франкового „Ізмарагду", незважаючи на їхню скорботну, трагічну тональність (а може, якраз завдяки їй), віє „здоровим вітром національної свідомості" (38, 491) — власне свідомости (ясної, розумної й критичної), а не дешевого національного сентименту, псевдопатріотизму. „Мій руський патріотизм,— наголошував письменник у вже згаданій статті-передмові „Дещо про себе самого",— то не сентимент, не національна гордість, то тяжке ярмо, покладене долею на мої плечі. Я можу здригатися, можу тихо проклинати долю, що поклала мені на плечі це ярмо, але скинути його не можу, іншої батьківщини шукати не можу, бо став би підлим перед власним сумлінням" (31, 31). Мов поетичне підтвердження цих слів, „Рефлексія" і „Якби..." характеризують Франка як поета „національної чести і національної гідности" та водночас і „національного сорому, та не того, що спалахне востаннє й згасне в чаді дальшого занепаду, а того, що революціонізує свідомість, змушує глибоко заглянути у власну душу і розгоряється в полум'я відродження"[22].

У наступному, достоту центральному, циклі збірки — „Паренетікон" (із грецької — повчання) міра філософічности істотно зростає і сягає, мабуть, щонайвищої позначки. Тут уже маємо справу, однак, не з філософією національної ідеї, базованою на актуальному досвіді письменника-громадянина, а з метаісторичною, універсальною етичною мудрістю, успадкованою з правічних релігійно-філософських традицій Заходу й Сходу. Водночас суто оригінальні, власне авторські мотиви, образи й ідеї тут поступаються місцем запозиченим, „відсвічуваним" (М. Зеров), засвоєним із „чужого" світоглядного й естетичного досвіду. Змінюються сам тип і позиція ліричного суб'єкта: замість втомленого життям і боротьбою поета-громадського діяча „Поклонів" до адресата (ідеального читача) звертається учитель-мудрець, проповідник щиролюдської моральности, речник вічних етичних істин, дистанційований од бурхливого виру соціальних рухів і змагань. „Герой циклу — людина мудра, розсудлива, збагачена життєвим досвідом. Для нього християнські заповіді добра, любові, поваги — суть самого життя",— наголошує О. Вертій, вбачаючи

[22] Петлюра С. В. Франко — поет національної чести // Петлюра С. В. Статті / Упор. та авт. передм. О. Климчук.— К., 1993.— С. 92, 108.

основне джерело морального самовдосконалення цього героя в яскраво вираженому прагненні „до відповідності ідеалу й реальної дійсності“[23].

Таким чином, антиномія сущого і належного тут транспонується в універсально-етичну площину, вирішується насамперед у морально-філософському аспекті, жанрово реалізуючись у *гномічно-дидактичній* поезії. Гноми, за класичною дефініцією Ґеґеля,— це „моральні висловлювання, які в стислій формі виражають те, що сильніше від чуттєвих речей, міцніше від них і має більш всезагальний характер, ніж пам'ятник на честь того чи того діяння, що довговічніше від жертвоприношень, колон і храмів. Це обов'язки людини в її зовнішньому бутті, мудрість життя, споглядання всього, що в духовному світі творить тверді основи й нерозривні зв'язки для діяльности й пізнання людини“[24].

Таку ж тематику, зосереджену довкола вічних основ духовности й мудрости життя, мають і поезії „Паренетікону“. На рівні поетики жанру вони демонструють достатньо широкий діапазон коливань од *віршів-афоризмів* (базованих на влучному порівнянні, алегорії, паралелізмі, антитезі, синтаксичному ярмі тощо) до *віршів-силогізмів* (В. Корнійчук[25]), які ґрунтуються на класичних формально-логічних схемах заперечних та стверджувальних умовисновків („Не такого посту хоче бог від нас...“, „Як у хвилі сумніву і муки...“, „Хоч від хліба здержусь...“). Цікаво, що жанровий рух від афоризму, де „думка про всезагальне, абсолют не має власної (абстрактної) форми, а злита з прикладом, окремою ситуацією“, до силогізму, у якому життєва конкретика й символічність абстраговані, Г. Гачев відзначив як істотну тенденцію розвитку античної філософської й ліричної рефлексії[26].

„Поетична картина й нав'язана до неї рефлексія — отсе форма сеї фільософічної поезії Франка,— писав про „Паренетікон“ А. Крушельницький, автор першого монографічного нарису про письменникову лірику (Коломия, 1909).— Головна її прикмета незвичайно сильна ядерність“[27], себто афористичність, лапідарність. Двадцять чотири порівняно невеликих вірші-повчання та сорок уже зовсім лаконічних поетичних афоризмів-„строф“ „Паренетікону“ (у збірці „Давнє і нове“ до них долучаться ще 16 ширших поезій та 10 додаткових „строф“) розгортають цілий етичний кодекс, досить системний і послідовний. Функція автора в породженні цього циклу — це радше не „деміургійна“ місія оригінального поета-творця, а скрупульозна і скромна праця перекладача й упорядника поетичної „антології“ — повчальної енциклопедії гріхів і чеснот, своєрідного „підручника життя“, мозаїки мудрих висловлювань. „Подібні сентенції,— характеризував Ґеґель жанрову природу гном у „Лекціях з естетики“,— виступають не як суб'єктивне почуття і суто індивідуальна рефлексія, і стосовно здійснюваного ними впливу вони також не звертаються до почуття з метою зачепити душу чи інтереси серця, але пробуджують у свідомості людини те, що сповнене змісту, як щось належне, почесне і

---

[23] Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка.— Тернопіль, 1998.— С. 52—53.

[24] Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 2-х т.— Санкт-Петербург, 1999.— Т. II.— С. 366.

[25] Див.: Корнійчук В. Жанрова структура „Мого Ізмарагду“...— С. 197.

[26] Див.: Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм...— С. 176—184.

[27] Крушельницький А. Іван Франко (поезія).— Коломия [sine anno; de facto 1909].— С. 172.

пристойне“[28]. Суб'єкт тут (особистість митця) немовби винесений „за дужки“. Така „елімінація“ суб'єктивности дала підстави німецькому філософові говорити про епічний характер гномічно-дидактичної поезії. Та, на наш погляд, у випадку Франкового „Паренетікона“, причиною „*десуб'єктивізації*“ дидактичної лірики є не так її „епізація“ (адже у віршах циклу епічної фабули здебільшого або взагалі немає, або вона сконденсована в кількох словах), як тяжіння до середньовічного типу співвідношення категорій авторства й авторитету.

За канонами середньовічної літератури, для якої існує вища й важливіша за індивідуальність інстанція — Бог, суб'єкт сам по собі неістотний; істотна істина, явлена у слові (саме тому історія цієї літератури — не так історія особистостей, як історія текстів — коментарів до єдиного метатексту — Біблії). Ця істина існує й поза волею суб'єкта; річ не у тому, щоб її оригінально проінтерпретувати, а в тому, щоб адекватно репрезентувати. Істина тут не твориться автором, а існує об'єктивно; вона вже знайдена і явлена людству, річ лише в її засвоєнні й розумінні. Монополія на істину, а отже — й верховний авторитет належать не індивідуальному авторові-творцеві, а надіндивідуальному, трансцендентному Абсолютові — творцеві всього видимого і невидимого. Рефлексія ж подана не у драматичному процесі народження, формулювання, інтелектуального пошуку, а у вже готовому, сформульованому, скристалізованому, діалектично „знятому“ вигляді. Суб'єктивність автора виявляється насамперед у виборі й художньому „огранюванні“ й „шліфуванні“ коштовних „камінчиків“, віднайдених на давно проторованих дорогах пізнання, що пролягають старими рукописами і книгами, і передусім — сторінками Святого Письма.

Поетичні формулювання моральних істин „Паренетікону“, як уже мовилося, майже всуціль запозичені „із чужих квітників“ (чужих у тому сенсі, що „насаджених“ не самим письменником, а кимось до нього), та самі ці істини вистраждані автором, виношені під серцем, обмірковані й переосмислені. Навряд чи всі джерела Франкових „паренетіконів“ остаточно з'ясовані, хоча студії О. Мороза[29], І. Папуші[30], О. Вертія[31] та І. Бетко[32] досить точно діагностують основні з цих джерел: Святе Письмо, український фольклор, „Ізмарагд“ та деякі інші староруські збірники, апокрифічна література, духовний роман про Варлаама та Йоасафа, „Дгаммапада“ — збірник повчальних висловлювань Будди, сама назва якого перегукується з „Паренетіконом“ (обидва заголовки означають „збірка моральних повчань“). Поєднання, тісне взаємопереплетення в межах одного циклу християнських та буддійських максим свідчить не тільки про ерудицію та широчінь творчих зацікавлень автора, але й про принципову ідейну сумісність різних релігійних доктрин, тотожність чи принаймні несуперечливість їх головних етичних засад. Загальнолюдська

---

[28] Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике...— Т. II.— С. 366.

[29] Мороз О. До генези й джерел „Мого Ізмарагду“ Ів. Франка // Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1948.— Зб. 1.— С. 125—152.

[30] Папуша І. Орієнтальні джерела „Мого Ізмарагду“ // Українське літературознавство.— Вип. 62.— С. 140—143.

[31] Вертій О. Народні джерела...— 255 с.

[32] Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — поч. XX ст. (Монографічне дослідження).— Zielona Góra; Kijów, 1999.— С. 42—45.

мораль — не порожня абстракція, а цілком конкретний кодекс етичних постулатів, що мають метаісторичне та метакультурне значення. До такого висновку схиляє нас „східно-західний діалог" у межах Франкового „Паренетікону". Та в цьому разі нас цікавить не так генеза творів і навіть не встановлення міри їх ориґінальности, як той морально-філософський космос, який вони в цілості витворюють. Адже сам факт звернення до тих чи тих давніх текстів як носіїв етичних ідей (у формі запозичення, трансформації, адаптації, переробки чи навіть перекладу) — світоглядно значущий, бо у зверненні цьому виявляються засадничі переконання автора як творчої індивідуальности (хай сам він і залишається „в затінку", поза текстом).

Концептуальне протиставлення належного і сущого в „Паренетіконі" розкривається у цілому ряді антитез: мудрість — глупота; любов до ближнього — ненависть, егоїзм; віра, любов до Бога — зневіра, моральний нігілізм, фальшиве святенництво; щастя, радість — горе, журa, недоля; благочестивість, дотримання морального закону — людські гріхи (гнів, лукавство, користолюбство, зажерливість, скнарість, упертість, пияцтво та ін.). Спробуймо ж бодай стисло реконструювати головні етичні засади „Паренетікону" з огляду на цю категоріальну „сітку" філософської проблематики циклу.

Фундаментальна етична опозиція *добро — зло*, що лежить в основі щойно згаданих антитез, отримує у Франка однозначне вирішення: „Не може при добрі той жить, Хто хоче злу й добру служить. Бо хтівши догодить обом, Він швидко стане зла рабом"[33]. Отже, людина повинна зробити свідомий вибір між добром і злом, „або — або" („Enten — Eller", за С. К'єркеґором), і tertium non datur. Цей вибір має бути виявом екзистенційної свободи, а не зовнішнього примусу-імперативу: „Хоч в путах законів природи Воно [людське серце.— ***Б. Т.***] волю вольную має: Захоче, то робиться добрим, Захоче, на зле намагає". Зла людина гірша від бездушної, хижої тварини: „Страшніша гадюки Людина лиха!" Людина ж праведна повинна стерегтися зла й оминати його десятою дорогою: „Від слона на тисяч п'ядей, Від коня на сто тікай, Від вола на десять п'ядей, Зла й на очі не видай". Моральна „зарядженість" особистости визначає не тільки її поведінку, а й сам погляд на світ та на інших людей: „Мухи сідають на ранах, Пчоли на квітах пахучих; Добрий все бачить лиш добре, Підлий лиш підле у других". Проте межа між добром і злом пролягає не проміж людьми, а всередині людських душ, де постійно триває досмертний герць супротилежних етичних первнів: „Нема чоловіка, в котрого Не було б добра, окрім злого, В котрого, крім гнилі й зопсуття, Не було б в душі щось цілого". Добро і зло, отже, діалектично взаємопов'язані; проте в людській компетенції — змінювати „пропорцію" між ними, спираючись на вічний, незнищенний „зарід" блага у власному серці.

Та як ставитися до лихого? Миритися чи боротися з ним? Франко обирає шлях активного протистояння; добро, на його погляд, не повинно бути занадто „добрим" (себто рабськи терплячим і пасивно-поступливим) до зла: „Хто з всіми добрий хоче буть, Той швидко втратить добру путь". Зло у Франка не має самостійного онтологічного статусу; його джерелом

[33] Тут і далі твори циклу „Паренетікон" цитуються за: Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 2.— С. 189—206; Т. 3.— С. 191—205.

є нестача доброї волі в людській душі, а не якась окрема буттєва субстанція.

У кількох віршах „Паренетікону" формулюється *закон моральної відплати*, споріднений із фаталістичною індійською ідеєю карми[34]: зло завше повертається до злочинця, а добро воздається сторицею: „Як та опука від скали Відскакує відлого, Так кривда людська все паде На кривдника самого". Натомість добро має здатність ширитися і здобувати добру славу, всупереч усім перешкодам: „Не пливе супроти вітру Запах цвітів і кадила,— Але йде по всіх усюдах Добра слава, добрі діла". Саме тому добро живе у віках, а зло щезає, минається разом зі злотворцем (ще одне свідчення його онтологічної вторинности): „Як метіль прошумить, Так загине за мить Злий, сльозами людськими годований, Щезне й слід весь по нім... Але добрий — се дім, На скалі віковічно будований".

Щоб бути добрим, належить найперше дотримуватись суворих приписів *морального закону*, виконувати *обов'язок* перед своїм сумлінням, Богом і людьми, чинити згідно з вимогами справедливости й відповідати за власні вчинки: „Не високо мудруй, але твердо держись, А хто правду лама, з тим ти сміло борись! Не бажай ти умом Понад світом кружить, А скоріш завізьмись В світі праведно жить". Слово і діло повинні завше йти в парі: „...гарні та пусті слова Того, хто не сповняє їх", натомість „гарні та плідні слова Того, хто чинить після них". Подібно кваліфікується й діалектика діла і віри: „Хто в добрій вірі жив, а в злих ділах, Той воду лив у збан, в якім розбив денце". Ця формула є поетичною варіацією відомої євангельської тези про те, що віра без діл мертва. Саме *діло* виявляє справжню сутність людини, а не її соціальний статус чи походження: „Не хвалися родом своїм, що ти благородний, Най діла твої покажуть, чи й чого ти годний". Ціннісним орієнтиром же людської діяльности має бути духовність, а не минущі, тлінні матеріальні вартості: „Хто лиш квітки в житті збира, Чий дух до земного прилип, Той смерті попаде у власть, Не осягнувши, що бажав".

Справжньою мірою вартости людського життя в очах суб'єкта „Паренетікону" постає не тривалість, а доброчесність, праця, розум, пізнання премудрости Божої: „Хто хоч і сто літ проживе, Премудрості не знаючи,— Волів би день один прожить, Пізнавши праведний закон". Починати праведне життя слід із себе, а вже потому навчати інших: „Себе самого наперед Застав робить, що слідує, А лиш потому інших вчи,— Тоді з Дороги не схибиш". „Праведний закон" вимагає від людини насамперед самовладання, панування над собою, над власними спокусами й пристрастями: „Ти сто людей побив у бою І тим пишаєшся, герою? Ось сей лиш власну пристрасть поборов, І над тобою він горою". Достоту: подолання самого себе — найбільший подвиг, героїчний чин: „Сам над собою запануй, То запануєш між людьми. Хто сам себе опанував — Найтяжчу річ він доконав". Проте існує обов'язок, вищий од повинности перед самим собою,— обов'язок перед Батьківщиною. Саме він посідає найвищу схо-

---

[34] „Ріжнородні і змінні пригоди сього ненастанно відновлюваного життя, се або кара, або надгорода за давнійші вчинки, або зарід і причина того, що має статися в будущині. Сей фаталізм, що панує над усяким істнованем, називають буддісти „карма" (дійство). Треба знати, що слово „карма" значить так само, а то й геть частійше наслідки якогось вчинку, як сам вчинок" (Фер Л. Будда і Буддізм / Переклав з франц. І. Франко.— Львів, 1905.— С. 81—82).

динку в ієрархії франківських „категоричних імператив“: „Бережи маєток про чорну годину, Та віддай маєток за вірну дружину; А себе найбільше бережи без впину; Та віддай майно і жінку й себе за Вкраїну“.

Однак самого лише виконання усіх моральних обов'язків, норм і правил недостатньо для справжньої праведности. „Той, що наложив печать На серце: сам, без дружньої розмови Жиє для себе — хоч би був не знать Як чесний, не приблизиться на п'ядь До бога без любови“,— постулюється у першому з „паренетіконів“. Основою добра, його вершинним виквітом і водночас необхідною умовою є, на думку Франка, *любов*. Недарма саме апологією всеобіймаючої, самозреченної любови до ближнього як єдиноможливого шляху до Бога розпочинається цикл (вірш I): „Вся чеснота, весь труд його [благочестивого чоловіка.— *Б. Т.*] марний, Молитва, піст і жертви всі й тривога,— Все те, мов пил, розвіє суд страшний! Одна любов з них зробить скарб цінний Перед престолом бога“. На вершині поетичної аксіології „Мого Ізмарагду“, отже, любов (як, зрештою, і в „ліричній драмі“ „Зів'яле листя“). Та це вже не любов-ерос, а любов-агапе (в сенсі, наданому цим поняттям християнською теологією): місце пристрасного кохання до прекрасної жінки тут посідає милостива, вирозуміла любов, любов-співчуття, любов-приязнь, любов-віра. Причому любов ця не споглядальна, а діяльна, жертовна, творча.

У „Паренетіконі“ відображені обидва головні різновиди „архетипу християнської любові“, який „включає в себе всі інші доброчинності віруючої людини“[35]: любов до Бога і любов до ближнього. Перша з них трактується насамперед у зв'язку з категорією віри. Власне, *любов до Бога* — це і є любов *вірою*. Письменник рішуче відмежовує істинну віру від порожнього, вихолощеного ритуалу, вважаючи, що виявляється вона не так в „умерщвленії плоті“ внаслідок посту („Не такого посту хоче бог від нас...“, „Хоч від хліба здержусь...“) або ж у чернечому зреченні світу „з страху перед життям І перед боротьбою“ („Багатство злом не є...“, „Як риба без води...“), як у доброчесності й доброчинності. Радше „не тіло, але душу вморить“ фальшивий священник, який шукає у церкві й монастирі „супокою“, а не бою: „Волів би віри він Зректись, се менший гріх, Ніж віру сю весь вік Отак давать на сміх“. (Подібне ставлення до релігійної аскези, до речі, простежується і у філософських поемах „Святий Валентій“ та „Іван Вишенський“.)

Слід визнати слушним твердження Е. Соловей, що для філософської поезії Франка „Бог“ зберігає значення морального імперативу“[36], а тим паче в „Паренетіконі“, сповненому релігійного світовідчуття:

І се треба, брате, в повинність вмінити:
Не спасе нас місце і рід іменитий,
Як божої волі не будем чинити.
[...]
Бо з кождого місця бог людей приймає,
Хто на сьому місці повинність сповняє,
Яку теє місце на нього вкладає.

[35] Руснак І. Архетип християнської любові в поезії Івана Франка // Франкознавчі студії: Збірник наукових праць.— Дрогобич, 2002.— Вип. 2.— С. 90.
[36] Соловей Е. С. Українська філософська лірика...— С. 102.

Бог тут, як і у християнському віровченні,— це всемогутній Вседержитель і Всезнавець, суворий Суддя і добрий Отець, небесний покровитель усіх людей, верховний адресат їхніх молитовних звернень і милостивий розрадник у всякому горі. Згадаймо хоча б, як тонко Господь прочуває прихований крик у німотнім молінні Мойсея „скорботою духу цілого" („Серцем молився Мойсей..." — один із „етюдів" до майбутньої Франкової філософської поеми). Та, крім того, Бог у Франка постає і як носій найвищої, безмежної мудрости: „Хоч би все небо папером було, Хоч би все море чорнилом було, Зорі б на пера всі перекувать, Ангели б сіли там пір'ям писать, То не списали б — так мудрий пророк — Мудрості божої ввік". (Фінальна позиція цього афоризму — чергового контраргументу супроти Франкового „атеїзму" — в композиції циклу додатково підкреслює його релігійно-філософську значущість.)

При всій важливості Божого авторитету, у „Паренетіконі" і Франковому світогляді загалом набагато важливішу роль відіграє *любов до ближніх* — земних і грішних людей. Без неї марні всі зусилля „мученика віри" „доскочити" „царства небесного": „Хоча б ти і муки тяжкі потерпів, А брата свойого не любиш, То все ж ти на вічне життя не доспів, Лиш дармо дочасне загубиш". Ця любов, одначе, не засліплено-„всеїдна", а виважена, вимоглива, критична: „Не слід усякого любити без розбору [...] ...Ворог божий, ворог правди й волі Не варт любові вашої ніколи". Таке контроверсійне переформулювання євангельської заповіді „любіть ворогів своїх" (Мт 5, 43—47), на перший погляд, здається дещо єретичним чи принаймні неканонічним, порівняно з християнськими догматами. Але звернімо увагу: цей Франків текст інспірований „Словом..." св. Єфрема Сирина „...о разсмотрѣнии любви" з давнього „Ізмарагду": „Отсѣкати многу любовь и творити с разсмотрѣниемъ"[37]. (До речі, не виключено, що саме „Паренезис" (чи „Паренетікон") — збірник повчальних висловлювань св. Єфрема Сирина, переважно духовно-аскетичного характеру (окремі з них уміщені і в староруському „Ізмарагді"),— став „прототекстом" Франкового „Паренетікону" (зосібна, інспірував його назву та гномічний характер.) Тож реінтерпретація Христової науки в такому ракурсі була започаткована вже в межах християнської патристичної традиції, і Франкова версія у загальних рисах цій традиції не суперечить, хіба що дещо зміщує й загострює акценти в розумінні „правд віри". „Вибірковість" любови диктована необхідністю діяльно протистояти „ворогам Божим" і аж ніяк не виключає потреби прощати своїм ворогам.

Нарівні з головною етичною вартістю — любов'ю — важливе місце в системі чеснот „Паренетікону" посідають *праця* („Наче віз без коліс Не покотиться до суду, Так своєї судьби Не дійдеш без праці і труду"), *мужність* („Мужню силу хоч похилить горе, Та не зломить, в підлість не поверне"), *смиренність, покора* („Клониться дерево, плодом обтяжене; Чесний, розумний, і ти так клонись!"), *внутрішній спокій, погідність духу* („Пурпуром сонечко сходить, Пурпуром криється в морі; Так будь і ти все спокійний — В щасті і в горі").

Чеснотам як конкретним виявам добра протистоїть розгалужена система *гріхів* — конкретних виявів зла, наслідків людської слабкости перед спокусами й випробуваннями долі. Діалектика конкретних люд-

[37] Мороз О. До генези...— С. 134—135.

ських гріхів і чеснот, що навзаєм передбачають одні одних й існують лише у постійній поляризації,— один з основних виявів усезагальної діалектики сущого і належного в „Паренетіконі". Зрозуміло, що багатолика людська гріховність репрезентує суще, а сукупність чеснот — ідеал належного, хтозна чи й досяжний у повному обсязі для кожного окремого індивіда, а проте від того не менш важливий і суворо вимогливий. Головні гріхи, які табуюються у Франковому „Ізмарагді",— це *гордість* („...гордості в душі людській Не зносить бог"; „Як чахне дерево, в якім Черв'як коріння підгризає, Так гордість у душі людській Всі добрі почини викореняє"), *гнів* („Гнів — се огонь...", „Хоч би й мертвого міг гнівливий воскресить, То бог його за гнів його відкине"), *скнарість* („Скупий — не пан своїх засіків повних, А сторож, і приставник, і невольник"), *зажерливість, жадібність* („Гість, дитя, і цар, і жінка..."), *лицемірство, нещирість* („Сам лицемірствує з собою..."), *марнославство* („Хто славу світу осягнув..."), *упертість* („Здоров, Степане! Що ти робиш..."), *лихварство, пияцтво* („Лихвар і п'яниця..."), *заздрість, крадіжка, розпуста, легковажність, пиха* та ін. („На те птахам крила природа дарила..."). Більшість людських гріхів породжені *пристрастями*: їх треба гамувати, щоб осягнути внутрішній спокій і моральну досконалість (до слова, це один із визначальних постулатів релігійно-філософської доктрини буддизму):

На те птахам крила природа дарила,
Щоб людської сіті вони оминали;
На те людям книги мудрі укладали,
Щоб людської страсті вони гальмували.
Бо людської страсті різних різно зводять,
То нагло, то скрито, як злодій, приходять.

Поетична феноменологія гріха в „Паренетіконі" дуже часто реалізується через алегорію звіроуподібнення. Ось, до прикладу, прикметний каталог гріхів із зоологічними порівняннями — своєрідний гномічний мікробестіарій:

Як маю вірити тобі,
Коли ти впертий, як осел,
Береш на роги, як бугай,
І ржеш, як огер, на жінок,
І наїдаєшся, як пес
Або несити той медвідь,
Коли ти злобний, як верблюд,
Падкий на згубу, наче вовк,
Сердитий, наче ящірка,
Жалиш, неначе скорпіон,
Лукавий, наче та змія,
І серце повне всіх проказ?

Окреме питання, важливе для етики „Паренетікону",— моральне значення *багатства* („Багач", „Та й глупі ж ті багатирі...", „Щасливий той багач подвійно...", „На двоє сотворене богом вино..."). Саме по собі багатство не є гріхом („Багатство злом не є, Коли на добре вжите"), проте часто-густо виступає надто великою спокусою для людини і провадить її до

зажерливости, егоїзму, байдужости до страждань інших людей. „На двоє сотворене богом вино: Розумним на радість, на згубу дурному; Багатство — на двоє теж дане воно: На добро милосердним, на згубу скупому". Тож критерієм моральности багача стає зовсім не його матеріальне становище, статок, а ставлення до ближніх, і найперше — до вбогих („Багач"). І показна доброчинність тут так само злочинна, як і холодна байдужість до страждань інших людей.

Діалектику гріховного / благочестивого відбиває в „Паренетіконі" й трактування центральної категорії класичної естетики — *краси*. Зовнішня, тілесна краса сама по собі, як і багатство, не є добром ані злом, бо водночас виступає і джерелом спокуси, й земним, чуттєво осяжним орієнтиром ідеальної гармонії. Та істинна краса, вчить Франко,— це краса внутрішня, краса душі, краса людських почувань, помислів і вчинків: „Як перлина дорогая У оправі золотій, Так душа жіноча щира Сяє в зверхній красоті". Внутрішня краса сама по собі невидима, проте залишає свої видимі, цілком конкретні й чуттєво осяжні сліди в людській культурі та історії. Це, власне, вже краса як етична категорія (антична *„калокагатія"* — добропрекрасне), духовне „втілення загальнолюдського", про яке натхненно писав С. К'єркеґор: „Дивлячись на життя з етичної точки зору, я розглядаю його з погляду краси, і життя стає для мене щедрим джерелом цієї краси... [...] Краса, яку прозираю своїм розумовим зором, радісна, переможна й могутня, вона підкорить весь світ!"[38] Згодом до цієї теми Франко повернеться і в „Паренетіконі" збірки „Давнє і нове", полемізуючи з античним прислів'ям „Mens sana in corpore sano": „В здоровому тілі здорова душа, Та часто буває не варта гроша. В уломному тілі буває душа, Що красою світ весь і бога втіша!"

Дар розрізнення добра і зла, краси і потворности, істини й олжі одвіку називають *мудрістю*. Мудрість — одна з головних духовних вартостей у цінністній ієрархії Франкового „Ізмарагду", зокрема й „Паренетікону". Недарма серед текстів цього циклу чи не найбільше присвячено проблемі мудрости / глупоти (вірші IV, VIII, XIX, XX; строфи 4—8, 19—21, 40 у „Моєму Ізмарагді"; 1, 3—5 у „Давньому й новому"). Поняття мудрости поєднує в собі гносеологічний та аксіологічний потенціал, відбиваючи органічний синтез істинного, правдивого знання про „причини та начала", „сутність", „суще як таке" з етично правильними вчинками та адекватними оцінками життєвих ситуацій. На відміну від суб'єктно-незацікавленого, в ідеалі об'єктивного, суворо раціонально-логічного наукового (епістемного) знання, мудрість — це знання пристрасно-зацікавлене, „небайдуже", людиномірне, життєво-практичне, світоглядне (софійне). „Окрім сущого, мудрість знає ще й можливе, належне, доброчесне. Тому мудрість не просто знає, але й оцінює"[39]. Властиво, мудрість — це, насамперед, мистецтво жити, ars vitae, про яке І. Франко писав у пролозі до поеми „Нове життя": „Уміти жить! Трудне, високе вміння, Котрого жадна книга не навчить, А лиш навчає досвід, і терпіння, Й любов, що всіхріднить і єднить. Щаслив народ, щасливе покоління, Що зможе жить як слід, зуміє жить!" (1, 200). Значною мірою „Паренетікон" і сприймається як апологія

[38] Кьеркегор С. Гармоническое развитие...— С. 320—321.

[39] Бичко І. В. Людиномірність предмета філософії // Філософія: Курс лекцій / І. В. Бичко, В. Г. Табачковський, Г. І. Горак та ін.— К., 1993.— С. 27.

„вміння жить“ — мудрости: „Немає друга понад мудрість, Ні ворога над глупоту, Так, як нема любові в світі Над матірню любов святу [...] Вона магнет посеред моря, Найвищий скарб, безцінний дар, Огнище тепле в студінь горя, Холодна тінь під страстей сквар“.

Франків мудрець не гордує приймати добру науку „з простих уст, загублених в юрбі“ („Не цурається правди мудрець, хоч вона й з уст дитинячих буде“; „Добру науку приймай, Хоч її і від простого чуєш; Злої ж на ум не бери, Хоч би й святий говорив“), та водночас і сам почувається до обов'язку ділитися своїми знаннями й життєвим досвідом із ближніми; адже „хто має мудрість, а з неї Ближнім не хоче вділити, Той має скарб многоцінний, В міх шкуратяний зашитий“; „Мудрість захована, Золото в скритку — Однаковісінько Суть без пожитку“.

Одним із найважливіших джерел мудрости є „поучення книжне“, а відтак — письменство, письмо і письменність. „Хто хоч мудрий у житті, а письма не знає, То він буде мов той пліт, що підпор не має. Бо як пліт той без підпор вітер валить скорий, Так безграмотний паде без знання підпори“. *Культ книги* як „світу символів“ (за філософією Г. Сковороди) взагалі характерний для великого книжника Франка, у „Паренетіконі“ фіксується в лаконічній формі славетного афоризму: „Книги — морська глибина: Хто в них пірне аж до дна, Той, хоч і труду мав досить, Дивнії перли виносить“ й відлунює в багатьох інших строфах („Як полоняник, що його в неволю...“, „Вода, що довго капає на камінь...“, „Хто хоч мудрий у житті, а письма не знає...“). Цю сентенцію до певної міри можна сприймати і як декларацію творчого кредо письменника — „книжного“ таланту, творчість якого позначена високим ступенем інтертекстуальности та „літературности“, насичена численними запозиченнями і переробками, алюзіями, цитаціями, ремінісценціями, варіаціями уже відомих у світовій літературі сюжетів, образів, мотивів (ця властивість творчої індивідуальности митця яскраво відбилася і в аналізованому циклі, про що вже була нагода говорити). Одначе книжна мудрість — тільки джерело, потенція духовного самовдосконалення особистости, і лише від самої людини залежить, чи скористається вона цим джерелом як слід, чи актуалізує цю потенцію: „Хто власного ума не має, То з книг не вийде ум йому; Хто є сліпий на обі оці, То що по дзеркалі йому?“ Мудрість нікому не дається одразу, так би мовити, в готовому, „рецептурному“ вигляді; вона здобувається на тривалому шляху власних духовних пошуків, сповненому злетів і падінь, проб і помилок: „Ті, що крізь помилки до правди добиваються, Мудрецями називаються; А ті, що в своїх помилках угурні, То справжні дурні“ (до речі, остання строфа — фактично дослівний переклад німецькомовного вірша Ф. Рюккерта, який Франко поставив за епіграф до своєї статті „Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах“ (26, 320).

Реконструкція етико-антропологічного ідеалу І. Франка, відображеного в поетичному „дзеркалі“ „Паренетікону“, у стислому підсумку виглядатиме так: етично досконала людина — це одержимий любов'ю до людей мудрець-праведник, лицар добра і духовности, що дотримується вимог загальнолюдської моралі, власною працею виконує обов'язки перед своїм сумлінням, народом і Богом, не чекаючи слави й віддяки, уникає спокус та гріховних пристрастей і водночас у чесному поєдинку змагається зі злом. Основу цього ідеалу І. Бетко справедливо вбачає в тріаді: любов,

праведність і мудрість — вартості, які „перебувають у стані постійного антагонізму зі злобою, ненавистю, бездуховністю і глупотою“[40]. Можна ствердити, що „ідеальний автор“ „Паренетікону“ з властивою йому духовною гармонійністю — це чергова інкарнація франківського ідеалу „цілого чоловіка“, осмисленого на новому рівні художньо-філософського узагальнення і втіленого у цілісний етичний кодекс.

Моральну філософію „Паренетікону“ розвивають такі цикли — „Притчі“ й „Легенди“ (відповідно III та IV розділи збірки). Властиво, більшість „паренетіконів“ також можна розглядати як мініатюрні віршовані притчі з редукованою фабульною частиною-прикладом, притчі-приповісті, притчі-афоризми, а власне „Притчі“ та деякі „Легенди“ — навпаки, як розгорнуті, поширені, фабульно конкретизовані сентенції-гноми (адже серед жанрових модифікацій притчі Ю. Клим'юк обґрунтовано виділяє й короткі повчальні вислови, прислів'я, приказки, й „повноформатні“ фабульні притчі з викладом і тлумаченням[41]). Етична проблематика та дидактичний, „учительний“ пафос зберігають значення змістових домінант у всіх цих циклах. Проте у двох останніх дидактизм не так прямо, безпосередньо виражений, як у „Паренетіконі“, позбавлений відвертої імперативности, оскільки опосередкований поетичними „малюнками“-ситуаціями, що мають вагу парадигми-взірця, художнього арґументу наперед заданої тези, приводу до роздумів, але не „наказу до виконання“. До того ж, не всі твори III та IV розділів „Мого Ізмарагду“ мають структурно виокремлений моральний підсумок-пояснення, „силу“. Саме цей чинник породжує більшу смислову поліфонічність, багатозначність притч та леґенд, порівняно з афоризмами-гномами з їх підкресленою однозначністю. „Повчальні елементи тут дещо приглушені, закамуфльовані,— вказує В. Корнійчук,— сюжетний рух набуває додаткової інтриги, пояснення відсторонені від особи автора, інколи вони взагалі відсутні, і тоді читач вільний робити власні висновки, виходячи з логіки розв'язки“[42].

Усі без винятку „Притчі“ й „Легенди“ „Мого Ізмарагду“ написано на запозичені сюжети: з роману про Варлаама і Йоасафа („Притча про життя“, „Притча про віру“, „Притча про приязнь“, „Притча про правдиву вартість“, „Притча про нерозум“, „Притча про піст“, „Притча про смерть“), давнього „Ізмарагду“ („Притча про вдячність“, „Притча про покору“, „Притча про радість і смуток“), апокрифа про Йосифа Прекрасного („Притча про любов“), леґенди про Олександра Македонського з рукопису київського Михайлівського монастиря 1653 р. („Притча про красу“, „Легенда про вічне життя“) чи інших давніх манускриптів[43]. Проте рівень художнього опрацювання цих сюжетів і їх суттєве переосмислення (насамперед у напрямку десакралізації, переорієнтації релігійно-філософського змісту на секулярно-гуманістичну тематику) дає підстави говорити про Франкові притчі й леґенди як оригінальні твори — „поетичні малюнки до абстрактних понять“[44]. Діапазон їх проблематики точно й вичерпно окреслений уже в назвах, майже кожна з яких містить важли-

---

[40] Бетко І. Біблійні сюжети...— С. 42.
[41] Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі // Слово і час.— 1993.— № 5.— С. 30.
[42] Корнійчук В. Жанрова структура „Мого Ізмарагду“...— С. 199.
[43] Див.: Мороз О. До генези...— С. 140—147.
[44] Крушельницький А. Іван Франко...— С. 175.

ву етичну (віра, любов, приязнь (дружба), вдячність, покора), морально-психологічну (радість, смуток, нерозум) чи загальнофілософську (життя, смерть, „вічне життя"-безсмертя, вартість, краса) категорію. Стосовно кожної з цих категорій автор (звісно, на ґрунті першоджерел) формулює свою світоглядну позицію (імпліцитно чи експліцитно наявну в тексті), яка дедуктивно розгортається у викладі-прикладі. Оскільки цей виклад у притчах (а почасти й леґендах) зазвичай виконує суто ілюстративну, а отже — допоміжну функцію і не має самостійної сюжетно-фабульної ваги (на відміну від інших епічних жанрів — оповідання, новели, повісті, роману), існують підстави розглядати Франкові спроби у цих жанрах у межах, принаймні не тільки епічного роду, але й ліро-епічного і навіть ліричного. С. Шаховський, зосібна, з цього приводу писав: „Принаймні у Франка притчі й легенди — це лірика [...] Фабула у притчі наявна, але вона не має самостійного значення; якщо відокремити її від заключної моралізуючої частини твору, вона втратить сенс. Фабула не служить для пізнання дійсності, а лише для висновку. Скоріше це розгорнута алегорія, належна до розтлумачення. Вся суть твору у висновку; він синтезує авторові роздуми, його зворушення і повчання. Фабульних ілюстрацій до висновку може бути кілька, бо вони, як зазначає Франко, „не казка... тільки образ", а ідею змінити або замінити не можна — буде інший твір"[45]. У слушності чи принаймні небезпідставності цих міркувань переконують і влучні ґенологічні спостереження самого Франка, висловлені у його праці „Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдинорога", написаній як маґістерська дисертація. Притча, на думку письменника, „відштовхується від певних філософських або моральних принципів, тез і сентенцій, ділить їх на діалектично зв'язані складові частини для того, щоб наочно розкрити ту чи іншу думку [...] Оповідання якраз є тільки підготовкою до викладу [тлумачення.— *Б. Т.*], засобом, щоб окремі моменти викладу краще донести до душі і до розуму" (30, 604—605). Епічна частина притчі, отже, лише налаштовує читача на лірико-філософську суґестію, телеологічно підпорядкована їй (як засіб — меті). Утім, не будемо вдаватися тут у теоретико-літературні дискусії, натомість, взявши до уваги застереження С. Шаховського, коротко охарактеризуємо філософічність віршованих притч і леґенд письменника як „розгорнутих алеґорій" чи „метафор ідей" у контексті загальної теми дослідження. Оскільки предметом нашої студії не є спеціально притчево-параболічна поетика (це питання досить добре розроблене у працях Ю. Клим'юка[46]), зосередимо свою увагу насамперед на самому колі філософських ідей, закодованих у символах і колізіях „Притч" та близьких до них „Легенд" (останні вирізняються сильнішим іронічним і навіть сатиричним пафосом, особливо „соблазняючі" леґенди „Свята Доместіка" та „Життя, і страждання... преподобного Селедія", що їх Я. Мельник кваліфікує як parodia sacra[47], проте принаймні „Арот і

[45] Шаховський С. М. Майстерність Івана Франка.— К., 1956.— С. 111.

[46] Див.: Клим'юк Ю. Жанрові та стильові особливості віршованих притч Івана Франка // Українське літературознавство. Вип. 48: Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1987.— С. 72—77; його ж. Про естетичну природу притчі.— С. 28—31; його ж. Идейно-эстетическая функция притчи в украинской поэзии XIX — нач. XX века / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— Одесса, 1989.— 18 с.

[47] Див.: Мельник Я. „Ізмараґдові" легенди Івана Франка: тексти й інтерпретації // Франкознавчі студії.— Вип. 2.— С. 228—236.

Марот", „Побіда" й „Легенда про вічне життя" зберігають типово параболічну смислову двоплановість і філософічність[48].

На думку Е. Соловей, „наповнення притчі значним буттєвісним змістом (традиційно це здебільшого моально-етичний зміст) робить її чи не оптимальним філософсько-поетичним жанром — принаймні для того типу творів, які прагнуть, з'ясувавши певну істину, активно впливати на свідомість читача — власне, здійснити оту „переміну ума"[49]. Франкові „Притчі" засвідчують справді значний філософський та етично-виховний потенціал жанру, який актуалізується за умови адекватного сприйняття й розуміння „буттєвісного змісту", закладеного автором від початку (поетична рефлексія тут, як і в „паренетіконах", не розгортається в самому тексті, а передує йому як готова, задана наперед ідейна настанова). За слушним твердженням Т. Гундорової, „форма притчі стає для Франка універсальною формою омовлення сфери трансцендентного і прообразом глибинної мудрости"[50].

Сама композиція Франкових „Притч" філософічно значуща: в її основі лежить „екзистенційне коло, всередині якого перебувають довічні компоненти людської сутності: радість і смуток, любов і приязнь, віра й покора, краса і правдива вартість, розум і нерозум і т. п."[51] Коло це утворене гранично широкою опозицією „життя — смерть": „Притча про життя" відкриває цикл, натомість „Притча про смерть" його завершує. Таке розташування, звичайно, невипадкове. Фінальним же твором наступного (й останнього власне „ізмарагдового") циклу є „Легенда про вічне життя". Таким чином, якщо розглядати „Притчі" й „Легенди" „Мого Ізмарагду" як певну художньо-смислову цілість, опозиція „життя — смерть" перетворюється на тріаду „життя — смерть — безсмертя"; екзистенція переростає в трансценденцію (за К. Ясперсом). Причому в усіх трьох творах людина, що опиняється перед обличчям смерти (чоловік над безоднею, царський брат, рокований на страту, цар Олександр на порозі відходу в інший світ), щойно тоді усвідомлює правдиву вартість життя. У таких онтологічно масштабних координатах локалізуються всі інші „Притчі", до яких примикають і деякі „Легенди".

Згідно з законами жанру, твори згаданих циклів розкривають певну наперед визначену філософсько-етичну тезу-сентенцію, до якої вони досить легко можуть бути зведені (індуктивний процес рецепції-інтерпретації у цьому разі інверсивний дедуктивному авторському творчому процесові). Декодування сенсу, закладеного в сюжетно-образній структурі тексту, не вимагає особливих інтелектуальних зусиль. Так, „Притча про віру" вчить, що справжня віра — це не пасивне споглядання й очікування, а діяльне утвердження своїх духовних ідеалів, свідоме прагнення до їх реалізації й цілеспрямована праця задля цієї мети. Марність сподівань „побожних буддистів" на те, що листочок священного кипариса (варіант

---

[48] На користь відсутности чітких жанрових меж між притчами і леґендами „Мого Ізмарагду" свідчить і той факт, що „Притчу про життя" Франко у першодруці („Зоря", 1892, № 22) назвав „індійською легендою" (див.: т. 2, с. 489), а леґенду „Побіда" („Зоря", 1892, № 24) — „східною повістю" чи й взагалі... „ідилією" (2, 490).

[49] Соловей Е. С. Поезія пізнання: (Філософська лірика в сучасній літературі).— К., 1991.— С. 84.

[50] Гундорова Т. Франко — не каменяр.— Мельборн, 1996.— С. 106.

[51] Корнійчук В. Жанрова структура „Мого Ізмарагду"...— С. 199.

міфологічного архетипу дерева життя) подарує їм безсмертя, переконує в доконечності актуалізувати власні духовні потенції в межах земного існування. Усвідомлення можливих неґативних наслідків для обмеженої й гріховної людської істоти „вічного життя", отриманого як дар із рук богині, проймає й „Легенду про вічне життя". „Малий золотистий горіх", що символізує безсмертя, тут мандрує з рук до рук, нікому зі своїх тимчасових власників не приносячи щастя й заспокоєння, аж доки мудрець Олександр на порозі власної смерти вирішує позбутися його: „Вічно жить і любить! День за днем! День від дня! А життя — то борня! А любов — то брехня! [...] А без щастя, без віри й любові внутрі Вічно жить — се горіть вік у вік на кострі! Ні, богине, візьми свій дарунок назад! Я в нірвану волю, чи в Олімп, чи у ад!" (2, 240). Вічне життя без щирої, правдивої любови виявляється нічого не вартим; любов удавана — підла брехня, що завдає нестерпної муки. Схожа думка висновується і з „Притчі про любов": її сенсом є засудження нещирої, підступно-облесливої „псевдолюбови", яка приносить своєму об'єктові самі лише нещастя й страждання. Твір схиляє читача до висновку, що нещира любов страшніша від щирої ненависти. Подібно і з приязню (дружбою): фальшива дружба — ненадійна підпора в життєвих випробуваннях. Ця теза випливає з „Притчі про приязнь", в основі якої — стара як світ істина: друг пізнається в біді. „Притча про вдячність", яку радше слід було б назвати притчею про невдячність, в образі побутової колізії „милостивий господар — злий пес" узагальнює характерний для творчости Франка мотив людської невдячности за добро: „Не тямиш, хто добро тобі зробив, А тих, що розуму тебе навчили, Як часто ти зневажив, оскорбив!" (2, 216). Звеличення смиренности як правдивої чесноти на противагу формальним релігійним повинностям визначає ідейний зміст „Притчі про покору", побудованої на своєрідному змаганні в праведності митаря й фарисея, що обоє прагнуть до царства Божого. „Притча про правдиву вартість" на прикладі двох скриньок із різним вмістом — коштовної, з гидким стервом усередині, й дерев'яної, повної скарбів,— інтерпретує опозицію „зовнішнє — внутрішнє" в аксіологічному аспекті: внутрішня етична вартість праведників (старців, аскетів, богомольців), краса їхніх чистих душ набагато важливіша від „зверхньої краси" заможних, привілейованих грішників (міністрів, генералів і вельмож). Сковородинівське поняття „внутрішньої людини" тут цілком точно передає суть авторської морально-філософської концепції. Нездоланну силу зовнішньої, фізичної жіночої краси, спроможної в один мент обернути мудреця у блазня, виказує сповнена легкого гумору апотегма про Арістотеля й Аглаю — „Притча про красу". Поза комічним ефектом, вона викликає у вдумливого реципієнта думку про фатальну слабкість навіть наймудрішої людини перед тілесними спокусами. Подібна ідея відчитується і з леґенди „Арот і Марот", тільки що гріхопадіння тут зазнають уже не люди, а янголи, зваблені мудрою Астарте, збитошний характер якої напрочуд подібний до Аглаї. „Притча про нерозум" під виглядом діалогу стрільця зі спійманою ним пташиною теж дотепно демонструє неґативні прикмети обмеженої людської натури, схильної шкодувати про зроблене добро, прагнути неможливого (зокрема, повернення минулого) та вірити облудним, безглуздим вигадкам. Філософське осердя „Притчі про радість і смуток" — одвічна діалектика людського існування, у якому завше в парі йдуть життя і смерть, радощі й горе, символізовані

ґротескною одночасністю весілля і похорону у двох сусідів. Нетривалість, дочасність і марність слави світу цього відображена в леґенді „Побіда“, у якій куфський замок, що переходить від рук одного переможця до іншого, стає символом ескалації зла (зло воздається злом). Нарешті, у „Притчі про піст“ та „Притчі про смерть“ постулюється вищість влади божественного абсолюту над людським життям і всіма земними царями, а також доконечність виконання морального обов'язку перед верховним суддею, всемогутнім царем неба і землі, потреба повсякчасної готовности бути покликаним на його суд.

Звісно, така редукція філософсько-поетичного сенсу притч та леґенд до його раціонально-логічного еквіваленту дуже схематична й тому малопродуктивна, оскільки залишає „поза дужками“ найголовніше — суґестивну силу художнього образу, спроможного інтриґувати, переконувати, виховувати читача. „Притчі Франка,— писав А. Крушельницький,— се пишні взірці дидактичної поезії; сі притчі в першій мірі поезія богата в пишну артистичну форму, а дидактичний мотив зливається із красою всього поетичного малюнка у вельми артистичну цілість“[52]. Та в цьому разі докладний аналіз образности творів мало що додав би до їх розуміння: адже за своєю природою притча — жанр семантично прозорий, відкритий до тлумачення і водночас такий, що тлумачить сам себе. У системі персонажів циклів хотілося б виокремити хіба що ідеалізований образ доброго й мудрого володаря (Йосиф з „Притчі про любов“, цар Асока з „Притчі про правдиву вартість“ та „Притчі про смерть“, почасти Олександр з „Легенди про вічне життя“), типологічно близький до біблійного Соломона і подібний до праведного мудреця „Паренетікону“.

Філософічно найглибшою з-поміж усіх творів обох циклів слід визнати, на наш погляд, „Притчу про життя“, яка щонайкраще відповідає канонічній структурно-лоґічній моделі фабульної притчі з тлумаченням. Її генетичну основу становить дуже поширена у світовому письменстві, найперше середньовічному, притча про чоловіка в криниці, відома також як притча про однорога. Франко дуже добре знав багатовікову історію цього буддійського за походженням твору у численних його варіантах, оскільки спеціально студіював її у зв'язку зі своєю працею над докторською дисертацією. Адже вказана притча входила також і до складу роману про Варлаама та Йоасафа. Письменник уважав її „найкращою і найефективнішою“ (30, 599) з-поміж усіх вставних притч та розповідей цього старохристиянського роману (а їх Франко нараховував аж 47). У фабульній частині „Притчі про життя“ зображено чоловіка в достоту межовому, смертельно небезпечному становищі — понад глибоченною балкою, поміж розлюченим левом угорі й драконом унизу, з отруйною гадюкою під ногами. Єдина його опора — ніжна берізка над безоднею, коріння якої невпинно точать дві миші. Однак твір цікавий не яскравою фабулою, а насамперед багатою, розгалуженою й ориґінальною символікою, розкритою вустами Готами Будди, „Азії світила“, у філософському висновку-коментарі, який надає попередній оповідці іншого, глибшого значення:

Сей чоловік, брати,— то кождий з нас.
Життя важке, природа нам ворожа
І тисячі пригод і небезпек

[52] Крушельницький А. Іван Франко...— С. 173.

З усіх боків усе нас окружають,
Як того мужа, що там в балці висів.
Голодний лев над нами — то є смерть;
Дракон внизу — то вічне забуття,
Що кождого нагрожуєсь пожерти,
А миші, чорна й біла,— день і ніч,
Що ненастанно вік наш підгризають,
А та гадюка під ногами, браття,—
То наше власне тіло, непостійне,
Слабе і хоре, що нам в кождій хвилі
Назавсіди відмовить може служби.
А та берізка, за яку вчепившись,
Міркуємо спастися від заглади,—
Се людська пам'ять — щира, та коротка. (2, 209)

Утім, Франко використав сюжет і символіку давньої притчі та посутньо змінив її центральну ідею. „Ця притча, що є чи не найбільш блискучим і найдійовішим витвором аскетичної уяви, була колись надзвичайно популярною в християнському світі,— писав він у вже згаданій праці „Про Варлаама і Йоасафа та притчу про єдинорога".— Її головною метою було образно показати, якою обманливою, короткотривалою і нечестивою є будь-яка, навіть найневинніша радість і втіха, якою абсурдною є сама думка про земні насолоди перед лицем тих небезпек і страхіть, які постійно загрожують земному існуванню [...] За цією притчею людське життя — це лише страх і трепет, сповнене різноманітних неминучих небезпек, думка про земну насолоду — це лише прояв безмежної легковажності і гріховного засліплення" (30, 601, 606). Цю аскетичну ідею „самовідречення і зневажливого нехтування світом" (30, 601) автор „Ізмарагду" обертає á rebours: його „Притча про життя" виростає в натхненну апологію любови:

Та одно лиш нам
Лишилось те, чого ніяка сила,
Ніяка нам пригода взять не може:
Се чиста розкіш братньої любові,
Се той чудовий мід, якого крапля
Розширює життя людське в безмір,
Підносить душу понад всю тривогу,
Над всю турботу із-за діл минущих —
В простори, повні світла і свободи.
Хапайте скоапно краплі ті, брати!
Бо лиш тому, що серце ваше чує,
Чим груди повні, чим душа живе,
У розкоші любові і бажання,
В братерстві, у надії, у змаганні
До вищих, чистих цілей є ваш рай. (2, 209—210)

Звісно, такий життєствердний висновок чужий похмурому, фанатичному аскетизмові — як буддійському (що проповідує зречення всіх бажань заради нірвани), так і християнському (що пропаґує відречення земного світу задля Царства небесного). Таким чином, у „Притчі про життя"

універсалізується, набуває гранично узагальненого формулювання проблема сущого і належного. Світ сущого, сповнений „пригод і небезпек",— це світ буття-до-смерти, рокований на забуття і тління. Натомість єдиним проблиском щастя, шляхом до ідеалу, місточком у належне виявляється „чиста розкіш братньої любові". Прірва між сущим і належним, отже, не є нездоланною. Ідеал моральної досконалости і повноти людського існування, очевидно, ніколи не буде осягнений цілком, уповні і завше залишатиметься „поза межами можливого"; але рух до нього — рух дорогою любови — це і є життя. Ця ідея — немовби квінтесенція моральної філософії „Мого Ізмарагду", що концентрує в собі високі духовно-інтелектуальні істини цілої збірки. Тож „Притчу про життя" можна розглядати як ключ до розуміння цієї книги — книги мудрости, праведности і любови.

Чи „Мій Ізмарагд", сповнений ремінісценцій і алюзій, а то й прямих цитацій зі Святого Письма та етичного духу християнства, можна вважати книгою релігійної лірики? На наш погляд, усе-таки ні. Особливо якщо, за прикладом М. Ільницького, критерієм релігійности поезії вважати її відповідність системі теологічних догматів[53]. Слід визнати, що Франко, при всьому його шанобливому, толерантному, вирозумілому ставленні до релігійних постулатів і вартостей, особливо християнських, усе ж свідомо й цілеспрямовано секуляризував поетичну проблематику своєї збірки, аби вивести її з орбіти релігійної віри (хай навіть і понадконфесійної) на орбіту загальнолюдської, гуманістичної етики, однаково чинної як щодо людей віруючих, так і щодо вільнодумців деїстичного чи й атеїстичного кшталту. Франкова етика (якою розкривається вона в „Ізмарагді") — це *етика любови й обов'язку*, етика віри в людину, а не віри у трансцендентний Абсолют (хоч і він, очевидно, присутній у смисловій поліфонії книги).

„Мій Ізмарагд" І. Франка — це неначе його „Західно-східний диван", на взір ґетівського зорієнтований на культурний синтез і творче переосмислення орієнтальної й окцидентальної релігійно-етичної мудрости sub specie новочасного „цілого чоловіка", одержимого ідеями гуманности високої проби й тисячолітньої витримки. Та, як і в „Західно-східному дивані", в „Моєму Ізмарагді" читач сприймає насамперед „не імітацію давнини, а загальнолюдські почуття і вартості, утверджувані усім ладом лірики цього дивовижного збірника"[54]. Це формулювання О. Анікста стосується Ґете, але цілком слушне і щодо І. Франка, якому також притаманний „культурно-історичний універсалізм" (Т. Гундорова), повною мірою проявлений і в „Моєму Ізмарагді", найперше „у розширенні особистісного світовідношення до рівня „людськости", в ототожненні духовної сутности індивідуума і роду, пам'яті поколінь і морального досвіду окремої людини-творця"[55]. Як і в німецького генія, у нашого письменника на макрорівні цілої книги й мікрорівні окремих текстів відбувається постійний діалог заходу і сходу, християнства й буддизму, давнини і сучасности. Причому головне тут — не екзотичний колорит інших культур та епох, не трансплантація на новочасний український ґрунт певних жанрів і поетичних форм, а метаісторична гуманістична етика й повнота поетичного осягнення буття.

---

[53] Див.: Ільницький М. Ключем метафори відімкнені уста...: Поезія Ігоря Калинця.— Париж; Львів; Цвікау, 2001.— С. 164—165.

[54] Аникст А. Лирика Гете...— С. 23.

[55] Гундорова Т. Франко — не каменяр.— С. 105.

„Скільки чисто філософічної задуми і поглиблення він [Франко] вніс в ті стрічки, „правдиві Schmerzenskinder", які збирають досвід всього його життя!"[56],— захоплювався ідейною глибиною „Мого Ізмарагду" вимогливий критик-естет М. Євшан. Утім, треба визнати, що це, мабуть, таки найбільш раціоналістична збірка І. Франка. Власне „ізмарагдові" твори — поезія розумово запрограмована, її ідеї визначені наперед, дедуктивно задані й немовби ззовні вкладені у словесно-образну форму. Та чи стають вони від того менш вартісними? Питання для нас риторичне. Філософічність „Мого Ізмарагду", прибрана в досить прості, невибагливі, лаконічні художні шати, подібна до дерев'яної скриньки з „Притчі про правдиву вартість" — скриньки, повної безцінних скарбів — перлин вічної мудрости, винесених із самого дна давніх книг та життєвого досвіду.

Звісно, наші спостереження над філософською семантикою морально-дидактичних творів Франкової книжки не можуть претендувати на статус ориґінальної інтерпретації, оскільки ці тексти, здається, й не потребують такого підходу. Вони самі є інтерпретацією одвічних істин людського буття, причому такою інтерпретацією, яка сама себе інтерпретує, коментує, пояснює, а відтак не приховує сенсу, а оприявнює його, не затемнює, а виявнює. Недарма художня ідея *ясности*, яка, на думку Б. Криси, „пов'язує І. Франка з середньовічною поетичною філософією"[57], не раз виринає в художній тканині збірки. Починаючи вже з передмови, у якій автор свідомо декларує: „[...] моє найвище бажання як писателя і поета: щоб моє слово було я с н е [розрядка І. Франка] і щоби в ньому, як в дзеркалі, виднілося людське, щиролюдське лице" (2, 181).

Можемо з певністю постулювати, що з поетичного „дзеркала" Франкового „Ізмарагду", у якому з дивовижною повнотою й велегранністю відбилися дійсність та ідеал, суще й належне, видніється „людське, щиролюдське" лице письменника-мудреця, мислителя-гуманіста, національного педагога і проповідника „щиролюдської" моралі, чиє кредо якнайкраще виражає стародавній афоризм: „**Измарагдъ свѣтел есть, яко и лице человѣче видѣти въ немъ яко въ зерцалѣ**" (2, 181).

Bohdan TYKHOLOZ

A SERMON ON „SINCERELY HUMAN" MORALITY
(Ivan Franko's *My Emerald* as a Poetic „Mirror" of What Is and What Should Be)

A comprehensive analysis of philosophical issues, logics of composition and the range of genres and styles in *My Emerald*, one of the least researched collections of lyric poetry by Ivan Franko, reveals Franko's creative profile as a writer, a sage, a thinker, a humanist, a national educator and a preacher of „sincerely human" morality. *My Emerald* is viewed not only as an artistic document belonging to the 'new medieval' period of Franko's writings but also as a poetic 'mirror' of the ideal and the reality, of what is and what should be, of human virtues and vices in their complex dialectic.

[56] Є в ш а н М. Іван Франко (Нарис його літературної діяльности) // Є в ш а н М. Критика. Літературознавство. Естетика / Упор. Н. Ш у м и л о.— К., 1998.— С. 146.

[57] К р и с а Б. „Мій Ізмарагд" як образ поетичної свідомості Івана Франка // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин: Матеріали міжнародної наукової конференції.— Львів, 1998.— С. 393.

Іван ДЕНИСЮК

НОВАТОРСТВО ФРАНКА-ПРОЗАЇКА

В історії української літератури, а то й і за межами її автохтонно-етнічного простору, корпус прозових творів Івана Франка — явище унікальне. Його унікальність ще не зовсім усвідомлена. Дотепер не з'ясована спеціальними студіями жанрово-проблемна система цієї прози, частково свідомо запрограмована автором у дусі науковости позитивізму, а частково доповнена самим іманентним процесом розвитку літератури та новітніми її концепціями.

Умовна авторська запрограмованість співпрацювала ще з одним переконанням Франка: основний у художній творчості — принцип індивідуальности. І слід подумати, чи варто нині безкритично захоплюватись ученням про архетипи, згідно з яким дослідник мав би обтесувати живе дерево поезії до шаблону телеграфного стовпа. Інша річ у фольклорі, імперсональному за своєю природою.

Є особливий аромат Франкової белетристики, неповторність її стилю, локального колориту, свіжости барв, тонкощів гумору, артистизму портретування етнотипів. Ця життєнаповненість походила з прагнення письменника „ловити життя на гарячому вчинку", створювати живе безпосереднє враження дійсности ілюзією автентичности.

Від своїх попередників Франко-прозаїк відрізняється не кількістю, а якістю. У п'ятдесятитомному Зібранні його творів белетристиці відведено дев'ять томів (14—22-й). Стільки приблизно за обсягом повістей, романів, оповідань написав теж Іван Нечуй-Левицький. Їх обох перевершив Дмитро Мордовець, який видав 50 томів своїх російськомовних романів, нині зовсім забутих. Франко — автор 114 творів малої прози, а в Олександра Кониського та Бориса Грінченка її по півсотні одиниць, однак рівнем художности Франко перевершує цих двох письменників, а Нечуй-Левицький — „артист зору", „всеобіймаюче око України" (І. Франко) не дорівнює йому інтелектуалізмом і жанровою еластичністю. Лише молодий Володимир Винниченко, що так імпонував Каменяреві безпосередністю вислову, дужістю таланту, міг би позмагатися з Франком, якби втримався на висоті свого старту, не знижуючи польоту видатками на експерименти. Характерно, що таких видатків у Франка-прозаїка майже немає. Монолітний масив його белетристики скидається на високогір'я без різкої кардіограми „вершин" і „низин". Кожен твір у ньому приваблює винахідливістю художнього оформлення. Кожен твір — „віку його день", вираз

„сконцентрованого чуття", скажемо, послуговуючись фраземами Франка-поета і критика. І разом з тим це своєрідний етап еволюції нашої прози. Якби штучно, умовно відізолювати прозові здобутки Франка від продукції його сучасників, то все одно мали б ми „траєкторію польоту", нехай пунктирно накреслену, усієї української белетристики другої половини XIX — початку XX ст. Іван Франко був зорієнтований на рівень художнього європеїзму. Водночас він як теоретик усвідомлював, що кожна література потребує освіжуватись інгаляцією впливів при одночасному опорові їм; що автохтонний, національний елемент у художній творчості превалює над „привозним", запозиченим елементом, який теж, трансформуючись, націоналізується („одомашнюється", за висловом Михайла Грушевського).

Рецепція Франкової новаторської прози — це бурхлива історія, сповнена контраверсійних оцінок. Дебют молодого Франка-прозаїка якоюсь мірою був подібний в аспекті його резонансу до першокроків белетриста Винниченка. Особливо дратував консервативну критику „нещасний натуралізм" (вислів В. Барвінського). Унікальну колекцію таких ярликів зібрали у своїх статтях Роман Гром'як і Ростислав Чопик. Пізніше флюгер як указівник критичного вітру зміниться. Натуралістичне „На дні" молодь зустріне з ентузіазмом (Василь Стефаник підносив цей прозовий твір до рівня поеми „Мойсей", оповіданням захоплювався О. Веселовський). Натомість художній шедевр „Сойчине крило" не був помічений. Коли визнано новелістичні Франкові твори майстерверками, то на романи цього ж автора дивилися все ще як на творіння нижчого ґатунку. Такої думки були навіть Леся Українка та Михайло Коцюбинський. Текстуальних досліджень окремого белетристичного Франкового твору, його жанрової поетики, її новаторства за життя автора не було. Центральним і найціннішим феноменом у прозі Франка радянське літературознавство оголосило твори про робітничий клас, довго скрива поглядаючи на романи й оповідання про інтеліґенцію.

Однак, щоб збагнути новаторський внесок Франка-прозаїка у рідну й зарубіжну літературу, необхідним було уявлення про цілокшталт тематично-жанрового розмаїття важкопрохідного материка Франкової прози, занурення у „гущавину питань", що постають при його освоєнні.

У післявоєнний період радянське літературознавство спромоглося на дві закроєні як синтетичні монографії про прозу Івана Франка — І. Басса[1] та Н. Жук[2].

Соціологічну спрямованість першої з них видно вже з назв двох розділів, які розкривають тільки дві проблеми: „Два світи — праця і капітал", „Соціальна драма галицького села". Що ж до творів з життя інтеліґенції, то увагу автора привертають лише ті, в яких висвітлюється селянське питання. Критерієм найвищої аксіологічної якости для дослідника є показ у творі класової боротьби: „У Грінченка, як і в Франка, село поділене на два класово ворожі табори, і це є найбільш цінною особливістю його творчості"[3],— цілком серйозно заявляє І. Басс. А твори, в яких нема класової боротьби, отже, не художні й не варті дослідницької уваги.

[1] Басс І. І. Художня проза Івана Франка.— К., 1965.— 314 с.
[2] Жук Н. Й. Проза Івана Франка.— К., 1977.— 174 с.
[3] Басс І. І. Художня проза...— С. 223.

Художній прозовий всесвіт Франка у радянських дослідників, як правило, збіднений — найбільшим здобутком критичного реалізму в українській і світовій літературі, на думку І. Басса, є „Борислав сміється", бо в ньому показано перші спроби *організованої* боротьби мас. За таким критерієм радянські критики тим вище оцінювали твір, чим більше позитивних рис мав у ньому образ комуніста. На жаль, засоціологізовану вимогу до літературного героя подекуди ставив ще Михайло Драгоманов, який критикував образ нової людини — Радюка — у „Чорних хмарах" І. Нечуя-Левицького за те, що юнак залицяється до дівчат і їсть вишні. Франківський Бенедьо Синиця і горьковський Павел Власов узагалі нічого не їдять і не мають ознак гендерности, а разом з тим позбавлені й художньої повноцінности. Найважчий клопіт мав І. Басс з інтерпретацією „Великого шуму", адже у цьому Франковому романі антагонізм хати і палацу закінчується класовим миром. Усупереч сюжетній логіці, дослідник з допомогою демагогічної еквілібристики „доводить", що й тут Франко є апологетом, „співцем" класової боротьби. Однак треба віддати належне І. Бассові, який і малу, і велику Франкову прозу розглядає як твори художньо рівноцінні: „Таким же [як і в малій прозі.— *І. Д.*] незрівнянним майстром і новатором був Франко в жанрі великих прозових полотен"[4]. До високомайстерних творів, усупереч О. Білецькому, зараховує він і роман „Великий шум". Дослідник відчуває це інтуїтивно, але загальний стан тодішнього догматичного літературознавства не дозволяє йому всебічним аналізом підтвердити свою думку.

На вищому рівні написана монографія про Франкову прозу Н. Жук, яка є публікацією спецкурсу авторки, читаного у Київському університеті. Ширше представлено в ній тематичний обрій матеріалу, зокрема, без упередження проаналізовано романи про інтеліґенцію в аспекті їх змісту і форми. І все ж за бортом дослідження залишилися все ще одіозні новели „Батьківщина", „Сойчине крило", „Неначе сон" та ін. На наше запитання, чому не представлені у посібнику високомайстерні новели любовної тематики (love stories, любовні історії), професор Жук самоіронічно відповіла: „Я цього не могла зробити, бо мене зіпсував комсомол. Я навчалась у 30-ті роки, коли навіть за читання любовних романів Тургенєва студентів виключали з університету". Що ж, інерція догмату „В СССР секса нет" була живучою і в 70-ті роки й лімітувала вивчення Франкового універсуму.

Показом тематично-жанрового багатства та розмаїття Франкової прозової спадщини ці обидві монографії перевершила раніше за них опублікована (1956) велика синтетична стаття академіка Олександра Білецького „Художня проза І. Франка".

Автор цієї концептуальної розвідки робить спробу структурувати це розмаїття виокремлюваними циклами:

1. Оповідання і повісті про недалеке минуле.
2. Картини з життя сучасного авторові селянства.
3. Бориславський цикл.
4. Враження від тюрми, або „на дні".
5. Оповідання з життя дітей і підлітків [„ряд чудових етюдів дитячої психології"].

---

[4] Басс І. І. Художня проза...— С. 114.

6. Твори, що відображають боротьбу демократичної інтеліґенції проти тих, хто ґнобив народ.

7. Сатиричні твори.

8. Твори про соціальні ідеали Франка („Захар Беркут“, „Рубач“ та ін.). Ця умовна типологія, здійснена за тематичним принципом, загалом має конструктивний характер і може лягти в основу розбудови тематично-генологічної системи творів Франка, однак вона не позбавлена хиб (нечіткість формулювань (1, 8), соціологічна обмеженість однією проблемою (6). Не вклалася у циклічну класифікацію академіка Білецького група філософських прозових творів, прозових казок і тих-таки же love stories. В окремий цикл виділити мемуарні оповідання запропонував І. Тростюк (є німецький термін Erinnerungsnovelle — новела-спомин). Слід підкреслити, що загальну оцінку Франкової прози О. Білецький, знавець світових літератур, дає належну: „Високохудожня, органічно зв'язана з життям, з передовими суспільними змаганнями доби, проза Франка — безсмертна спадщина національної культури українського народу“[5].

На жаль, після досить високого злету (згадаймо ще монографії Ю. Кобилецького, Є. Кирилюка, П. Колесника, Л. Скупейка, Т. Гундорової) столичне франкознавство поступово згортається, натомість львівське далі інтенсифікується. Зокрема, у післявозняківський період кристалізується львівська франкознавча школа герменевтики тексту з генологічним ухилом (своєрідними її філіями стає дрогобицька і тернопільська). На сторінках „Українського літературознавства“ — періодичного видання при Львівському університеті — з'являється спеціальна рубрика „Інтерпретація тексту“.

За роки незалежности України виходить низка книжок представників молодої і старшої генерації дослідників, які по-новому, йдучи в ногу з поступом національної і зарубіжної науки про літературу, порушують різні аспекти проблеми Франкової прози[6].

У цих дослідженнях та в ряді статей про окремий твір письменника проблемно-тематичний аналіз поєднується зі студіюванням структури художнього плетива як організованого цілого, архітектоніка якого зумовлена способом існування літературного „організму“ — напрямом (мето-

---

[5] Білецький О. Художня проза І. Франка // Білецький О. Зібрання праць: У 5 т.— К., 1956.— Т. 2.— С. 461.

[6] Кир'янчук Б. М. Романи Івана Франка 90-х років XIX століття: проблема часопростору / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— К., 1993.— 20 с.; Гундорова Т. Франко — не Каменяр.— Мельборн, 1996.— 151 с.; Ткачук М. Концепція натуралізму і художні шукання в „Бориславських оповіданнях“ Івана Франка: Навчальний посібник.— Тернопіль, 1997.— 64 с.; його ж. Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції).— Тернопіль, 2003.— 382 с.; Пастух Т. Романи Івана Франка.— Львів, 1998.— 135 с.; Гуняк М. Роман Івана Франка „Перехресні стежки“: світоглядно-антропологічний аспект.— Дрогобич, 1998.— 120 с.; Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка.— Львів, 1999.— 154 с.; Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.— Львів, 1999.— 278 с.; його ж. Невичерпність атома.— Львів, 2001.— 318 с.; Голод Р. Натуралізм у творчості Івана Франка.— Івано-Франківськ, 2000.— 108 с.; його ж. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX — початку XX століття.— Івано-Франківськ, 2005.— 288 с.; Тодчук Н. Роман Івана Франка „Для домашнього огнища“: час і простір.— Львів, 2002.— 204 с.; Чопик Р. Добра звістка від Франка.— Львів, 2002.— 232 с.; Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблема художнього психологізму в прозі Івана Франка.— Львів, 2003.— 236 с.; Тихолоз Н. Казкотворчість Івана Франка (генологічні аспекти).— Львів, 2005.— 304 с.

дом), родом, жанром і нарацією. І це вже істотний крок до глибшого пізнання (остаточне взагалі неможливе) феномену всієї піраміди Франкової прози, секретів будови цієї споруди й виготовлення окремої її цеглини, відпорної на „зуб часу".

Універсалізм як одна з найістотніших прикмет творчої особистости Каменяра, риса, що зумовила специфіку його прози, був закладений ще в гімназії. Франко, за висловом М. Зерова, пройшов школу „хорошу і довгу". По дванадцятьох роках свого доуніверситетського навчання здібний учень міг похвалитися обізнаністю з дев'ятьма мовами й багатьма світовими літературами. Техніку художнього письма розвинув на оповіданнях, поемах, драмах як шкільних творах. О. Маковей читав ці „задачі" й захоплювався ними: „Хто ж се писав такі довгі, фантастичні та все ж дуже замітні завдання? Писав їх знаменитий ученик V або VI класу Дрогобицької гімназії 16 — або 17-літній Іван Франко коло років 1872 або 1873. Любив він писати завдання на цілі зшитки довгі"[7].

Другою школою стилістики, вправлянням у вислові універсальних зацікавлень стали для юнака його листи до Ольги Рошкевич. Властиво, він і вона написали дуже цікавий епістолярний роман, який далеко переріс рамки любовного, бо є у ньому все, чим повниться душа „знаменитого" гімназиста й студента — молодого „чоловіка цілого" і його коханої — учениці: найінтимніші почування й політика, політекономія, філософія й література, дидактика (прикмети роману виховання). Лірика, публіцистика й науковий виклад, експресія безпосередньої розмови тут поєдналися, аби створити багатовимірний образ автора. В історії епістолярного жанру подоланням його умовности цей твір новаторський.

Ще довшим, як шкільні завдання, був теж новаторський першороман „Петрії і Добощуки", писаний на вихідному порозі гімназії і на вхідному до університету. На схилі віку автор повернеться до цього молодечого витвору, „підстриже" його буйний волос, „підліпшить" і погіршить текст у другій редакції. Ні першого, ні другого варіанта роману критика належно не оцінила, не зрозумівши специфіки жанру.

Це був, власне кажучи, ґотичний роман, але не просте наслідування західноєвропейського, а жанр, переломлений через кипучий темперамент молодого автора, його буйну фантазію й українську дійсність — історико-леґендарну й сучасну.

Літературну ґотику зараховують до преромантизму (оформилась в Англії у другій половині XVIII ст.), але з таким же правом її можна зачислити й до пренатуралізму та пресюрреалізму. Вона живуча до наших днів не лише на Заході, а й у нас, про що свідчить недавно видана „Антологія українського жаху". Франко цим своїм романним дебютом ніби вводить ін'єкцію європеїзму в українську літературу (стимул ішов від Гофмана та інших західноєвропейських письменників). Але цю „пересадку иностранную" (М. Максимович) наш автор закорінює у свій національний ґрунт — у перекази про Довбуша й заховані скарби, у національні проблеми українців. Ворогування двох родів та примирення їх у фіналі — це той же осуд національного розбрату, та ж ідея національної єдности, що є і в „Захарі Беркуті" й гімні „Не пора, не пора".

[7] Цит. за: Денисюк І. На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Франко І. Твори / Упор. та вступ. стаття І. Денисюка.— Львів, 1991.— С. 11.

Триєдина формула ґотичного роману — mystery (таємничість), suspence (напруга очікування), horror (жах) відповідала нахилові Франка творити загадкові, бурхливі, напружені сюжети у новелах і романах тайн, однак жахливе й жорстоке — ці „mocne uderzenia“ для викликання психологічного стресу й катарсису, що їх використовував Франко і у „зрілих“ своїх творах, не випливають із характеру вдачі автора, нібито схильного до жорстокости, як неслушно вважав С. Єфремов, а є просто літературним прийомом. Жанр першого роману Франка скомплікований. Є там риси і химерного, і навіть „злодійського роману“, історичного і сучасного (powieść współczesna), але є і щось більше за це. Автор у закінченні „Петріїв і Добощуків“ називає свій твір ***прологом***, „пригривкою“ до, очевидно, вже задуманих наступних речей, а також казкою, мабуть, у розумінні параболи, алегорії.

Якщо молодечий роман ще захаращений пригодами, які часто не дають чогось нового для розвитку авторської концепції, то цілком викінченим і художньо довершеним майстерверком була „Лесишина челядь“, твір малої форми, який засвідчує, як і роман, безперечне новаторство дебютанта в українській прозі. Це було передусім жанрове новаторство, і, як таке, воно викликало дискусію.

Після похмурого і по-ґотичному несамовитого роману, накресленого різкими штрихами чорним вугіллям і білою крейдою, Франко несподівано вражає нас невеликою картинкою, такою собі акварелькою, ніжно-прозорою й осяйною, якою є його настроєвий образок-фраґмент „Лесишина челядь“. Часопростір обмежений одним жнивним днем та однією нивою, персонажі — мешканці однієї хати. Увага до колоритного тла і до накреслених на ньому силуетно постатей „челяді“ запопадливої господині Лесихи, до пластичних зорових деталей та слухових редукувала фабулу ad minimum. Це своєрідна імпресіоністична студія. Витончено передано настрій вечірньої години, ліризованої інтимними піснями — висловом тихої зажури. Ідилія перетворилась на антиідилію, що й дратувало Володимира Барвінського, який не розумів і не хотів визнавати настроєвих „незаокруглених творів“. Франко виступив на захист правомірности форм фраґментарної прози. „Не біда, коли вони будуть фрагмантарні, се навіть ліпше так, бо письменник у таких ескізах може передати безпосереднє живе враження дійсності“[8].

В. Барвінський антиідилічне закінчення „Лесишиної челяді“ назвав „нещасним натуралізмом“. Він не підозрівав, що постулат „безпосереднє живе враження дійсності“ належатиме імпресіонізмові.

Теорію фраґмента обґрунтували німецькі романтики, зокрема Новаліс, однак в українській прозі безфабульна фраґментарна проза (ескіз, образок, нарис (белетристичний), поезія в прозі) масово пошириться на початку XX ст. (С. Єфремов іронічно назве це незвичне жанрове утворення „лоскутним родом“). Отже, Франко випереджує літературний процес, даючи перший в українській літературі майстерний зразок образка. Термін „образки“ („галицькі образки“) він уживатиме і в поезії, і в прозі (варіант — „дрібні образки“).

---

[8] Франко І. Передмова [до видання: Іван Франко. Добрий заробок і інші оповідання. Львів, 1902] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1982.— Т. 33.— С. 399—400.

У другій половині 70-х років XIX ст. у нього визріває концепція наукового реалізму, і він її конкретизує, крім статті „Література, її завдання і найважливіші ціхи“, у передмовах до своїх збірок малої прози. Науковий реалізм, базований на позитивізмі, передбачав науковоподібні докладні студії краю, щоб „мозаїковою роботою“ з „дрібних ескізів“ накреслити широкий синтетичний образ-панораму. „Та в мене ся розмова з ним [з В. Барвінським.— *І. Д.*] довела до повної свідомості план збирати матеріали, ескізи та оповідання для змалювання образу нашої суспільности в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах, ілюзіях та настроях“[9],— пише Франко у передмові до збірки „Добрий заробок“ (1902). Так поставали вже згадані прозові цикли (окремі збірки називав автор „серіями“ оповідань). Прикладом послужили „Ругон-Маккари“ Еміля Золя. О. Білецький докоряє Франкові, що своїми циклами він не дорівняв великому французькому натуралістові, авторові двадцяти романів. З цим положенням можна посперечатися. Франкові цикли складалися передусім із новел. Новелу Франко називав виразом „сконцентрованого чуття“. Це жанр особливої концентрації, а новели, згруповані в цикли разом з романами чи повістями (теж по-новелістичному сконцентрованими), витворюють особливу енергію інформативности, хто знає, чи не адекватну золівській. Зрештою, Франко творив свою оригінальну галицьку „книгу битія“ на підставі автопсії, про що він пише в автобіографічному листі до Михайла Драгоманова від 26 квітня 1890 р.: „Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрих я дивився або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами. В такім розумінні всі вони частки моєї автобіографії“[10]. Порушив прозаїк комплекс проблем соціальних, національних, філософських, психологічних, морально-етичних, дидактичних, а навіть літературознавчих. В оповіданні „Борис Граб“, наприклад, виклав теорію стереометричної інтерпретації літературного тексту, яка є важливим внеском у методологію герменевтики. Всесвіт його прози густо заселений представниками різних національностей, котрі входили до складу населення Галичини того часу (українці, поляки, євреї, німці, угорці, чехи, цигани). Вони різняться своїм соціальним статусом: хлібороби, робітники, підприємці, капіталісти, дідичі (поміщики), учителі, юристи, лікарі, клерики, військовики і жандарми, дрібні урядовці й торговці, корчмарі, розбійники, злодії, шахраї, повії.

При розгляді тематично-жанрової системи творів Франкової прози в її еволюції слід врахувати естетику літературних напрямів, з яких письменник творив „діалектичний“ рецепт свого методу, а також міжжанрові інтертекстуальні зв'язки у межах окремих циклів.

Досить умовно можна у художній спадщині Каменяра взагалі і частково у прозі виділити три етапи розвитку:

1. Доба молодечого романтизму.
2. Період позитивізму.
3. Етап прямування назустріч модернізмові.

---

[9] Франко І. Передмова // Франко І. Зібрання творів...— Т. 33.— С. 400.

[10] Франко І. Лист до М. П. Драгоманова від 26 квітня 1890 р. // Там само.— К., 1986.— Т. 49.— С. 251—252.

Хоч інспірований позитивізмом „науковий реалізм“ Франка досить швидко вичерпується, його програма всебічности студій ще довго реалізуватиметься у структурі циклів, зокрема, у взаємодії у них великої прози і малої. Розмежування на повісті й романи через призму франківського новаторства — завдання не таке уже й просте. По-перше, у Галичині діяла інерція польської генологічної системи, за якою роман — powieść. Сам Франко великоформатні свої твори непослідовно називав то романами, то повістями. По-друге, він створив роман нового типу, у якому епічний елемент редукований за рахунок драматичного. На суцільній драматичній напрузі тривоги (згадаймо ґотичну парадигму suspence) побудовані, зокрема, „Основи суспільності“, „Для домашнього огнища“. Обмеженість хронотопу веде до згущення, інтенсифікації подій як зовнішніх, так і внутрішніх (психологічних). Обсяг листажу поступово втрачає свою жанрово-розмежувальну функцію. Раніше співвідношення великих форм і малих у Франковому „прозарії“ мислилось як 10:114, причому за радянськорежимних часів „офіційно“ роману у цього автора не було, бо й „Борислав сміється“, і „Перехресні стежки“ видавались та аналізувались як повісті. Уперше Тарас Пастух у згаданій монографії, згідно з сучасною генологією, обґрунтував належність до жанру роману таких „колишніх“ „повістей“ Франка, як „Петрії і Добощуки“ (друга редакція — „Петрії і Довбущуки“), „Борислав сміється“, „Не спитавши броду“, „Лель і Полель“ і „Перехресні стежки“. Однак до романів зарахував Б. Кир'янчук теж „Основи суспільності“, а Н. Тодчук — „Для домашнього огнища“. Романом нині називають дослідники і „Великий шум“. Виринають і пропозиції вважати не оповіданнями (новелами), а повістями „На дні“, „Маніпулянтку“, „Сойчине крило“, „Гриця і панича“. За органічним нахилом Франко визначав себе як „мініатюриста й мікроскопіста“ й жалівся, що запроектовані як твори великого жанру речі мимоволі виходили з-під його пера новелами. Це, звичайно, перебільшення, але щось у цьому є. Влучним видається спостереження Б. Кир'янчука, що так звані незакінчені романи Франка фактично завершені. Закінчення тут, на нашу думку, новелістичне. Раптова урваність тексту у його фіналі спонукує читача до співпраці з автором,— належить домислити „епілог“.

Кожен жанрово-структурний тип (жанрова модифікація) зорієнтований на певний тип змісту. Франко, простежуючи історичну поетику роману („Влада землі у сучасному романі“), користується терміном „завдання роману“. Воно історично змінне. А ось як мислить він завдання новели: „Новела — се, можна сказати, найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нашому нервовому часові, тому поколінню, що вічно спішиться і не має ані часу, ані спокою душевного, щоб читати многотомові повісті. В новелі найлегше авторові виявити найрізніші сторони свого таланту, блиснути іронією, зворушити нас впливом сконцентрованого чуття, очарувати майстерною формою“[11].

Особлива мобільність, всепрохідність і, так би мовити, „влізливість“ у різні шпарки життя новелістичних жанрів у співпраці з атрибутами великих форм прози виявилися ефективними. У констеляції „Бориславського циклу“ навколо таких „планет“, як повість „Boa constrictor“ і роман

[11] Франко І. З остатніх десятиліть XIX в. // Франко І. Зібрання творів...— К., 1984.— Т. 41.— С. 524.

„Борислав сміється“, є їх дрібні сателіти — шість коротких оповідок. Концентруючу функцію у названій повісти виконує прийом лейтмотивної деталі — так званого гейзівського новелістичного „сокола“ — образ зміяполоза, що переростає у символ задушливих обіймів капіталу. Згідно з вимогою жанру повісти, тут один головний герой з його історією збагачення і одержимістю „промисловою гарячкою“. Основним героєм роману „Борислав сміється“ є робітнича маса з її енергією протесту. За масовими сценами якось губиться індивідуальність. А такі оповідки, як „На роботі“, „Вівчар“, є скрупульозною мікростудією однієї душі — свідомости і підсвідомости робітника, обмеженого локусом тісної штольні, ізольованого від соціуму у даний момент, зосередженого на самоаналізі своїх почуттів і думок.

На перший погляд, у центрі циклу тюремних оповідань немає повісти чи роману. Але задум твору великого формату з тюремного життя у Франка був (повість „Івась Новітній“). Доцільніше цей цикл не обмежувати „тюремними враженнями“ (О. Білецький), а трактувати ширше — як твори з кримінальним сюжетом, як це робить А. Швець. І тоді в епіцентрі циклу стануть повісті (чи як хто хоче — романи) „Основи суспільності“, „Для домашнього вогнища“. А серію оповідань і новел з життя інтеліґенції очолюють такі значні утворення, як „Лель і Полель“, „Перехресні стежки“. Роман виховання „Не спитавши броду“, не опублікований за життя автора, „археологи“-літературознавці реставрували з окремих фраґментів, на які він розсипався і які, будучи надрукованими, зажили самостійним життям. Лише в констеляції циклу, разом з іншими оповідками про дітей і школу і реставрованим твором великої прози вони творять цикл — *роман виховання у новелах.*

Нелегко визначити, в якому із згаданих циклів Франко був найбільшим новатором. Радянське літературознавство безапеляційно першість віддавало „Бориславському циклу“, бо це твори про робітничий клас, про боротьбу „праці з капіталом“. Натомість Василь Стефаник висловив парадоксальну думку, що лише 1/20 Франкової прози — твори про селянство — житиме, а 19/20 — твори про інші суспільні стани — помре.

У наш час алергії на засоціологізовані твори престиж роману „Борислав сміється“ падає. Замість нього у середній школі докладніше вивчаються „Перехресні стежки“. Але не можна недооцінювати Франкових творів про робітництво. Це закономірна тема у світовій літературі, відколи внаслідок промислового перевороту в Англії, яка першою встала на шлях капіталістичного розвитку, постала проблема матеріального забезпечення людей праці, людей народжуваного нового класу. І ось тоді письменники Англії у 40-ві роки XIX ст. заанґажувались у тему соціальних низів, творячи жанр „індустріального роману“. Робітничі твори Франка цінні не лише новаторською проблематикою, а й певними художніми знахідками, які переростають реалізм і натуралізм. Назагал повість „Boa constrictor“ майстерніша компактністю структури за композиційні роздоріжжя роману „Борислав сміється“, хоч і він дуже цікавий, особливо ориґінальною сюжетною лінією сімейного життя капіталістів та їхньою етноментальністю. Не забуваймо, що „Борислав сміється“ написаний раніше від славетного „Жерміналя“ Еміля Золя і не нижчий художньо за нього, а також перевершує з художнього боку тенденційно захвалений роман нудьги Максима Горького „Мать“ („Мати“).

З сільської тематики чи не найкраще політичне оповідання „Свинська конституція", яке мало широкий резонанс у Європі. Неповторністю типажу й композиції до таких тюремних оповідань, як „На дні", „Панталаха", доросте лише пізніший за Франка й споріднений з ним розкриллям таланту Володимир Винниченко.

На нашу думку, найбільший внесок в українську прозу зробив Франко своїми оповіданнями, новелами і романами з життя інтеліґенції. Ними він подолав інерцію „сільського" стилю і впевнено й вільно заговорив як інтеліґент до інтеліґента на рівні високого інтелектуалізму. Художній світ цих творів напрочуд багатий і поліфонічний, а вимір героїв далекий від однобічности. Тут є любов і політика, по-детективному захоплює розгадування тайн подій і характерів, по-романтичному заінтриговують „чорні" дами, ховаючи таємниці свого обличчя за непрозорим серпанком, виступають тверезі, але не засушені позитивісти — мужі обов'язку, здорові тілом і духом у контрасті до звироднілих, патологічних, акцентуйованих. А на перехресних стежках, на крижових дорогах у час вагання, вибору стоять і ваблять дві дами, дві музи (символи, відомі з античности) — одна — богиня насолоди, друга — чесноти, суспільного обов'язку й абнеґації. Тут „щастя і горе так божевільно сплелися" (Леся Українка), і на роздоріжжі екзистансів герої або гинуть, або перемагають. Контрасти і символи поглиблюють так званий другий сенс несамовитого сюжету.

У художньому кліматі романів-близнюків (дилогія „Лель і Полель" і „Перехресні стежки") з його перепадами жару і холоду вигартовується постать національно свідомого мужа — адвоката Євгена Рафаловича, в образ якого вклав автор досвід своєї роботи в радикальній партії і зорієнтованість на партію національно-демократичну.

Цікаво, що в душі Рафаловича — боріння романтика і позитивіста.

Чи не найскладнішою проблемою вивчення творчого шляху Франка є отой третій пункт нашої хронології: „Етап прямування назустріч модернізмові".

Франко-Каменяр, Франко-„народник" (за злісною кваліфікацією С. Павличко) і ... Франко-модерніст. Дехто теж необачно кваліфікував його як обскуранта у ставленні до нових напрямів у літературі. Радянські літературознавці панічно боялись визнати натуралізм Франка. Чи ж би посоромилися українці такого велетня-натураліста, якого мають французи,— всесвітньо відомого Еміля Золя! Навіть академік О. Білецький у вже цитованій статті обмовився, що вбачати у творчості Франка натуралізм — це просто абсурд. Та чи ж абсурдом була репліка Лесі Українки, висловлена стосовно твердження, що українська література не мала, слава Богу, натуралізму: „А Франко?" — запитала вона.

Натуралізм — явище закономірне у розвитку світових літератур. Після ґрунтовного дослідження цього питання у монографіях Романа Голода та інших сучасних нам дослідників минув страх перед Франком-натуралістом. Коли думають про ставлення Каменяра до новітніх художніх напрямів, то мають зазвичай на увазі сукупність нереалістичних течій, якою є модернізм. У „парубоцький вік" (А. Кримський) Франка і натуралізм був новим напрямом, виявом новаторства письменника. До того ж Франко дивився на цей напрям як на родоначальника пізніших модерних течій. У статті „Ювілей Івана Левицького (Нечуя)" він писав, що „перевагу слухових вражень над зоровими бачимо у більшості поетів т[ак] зв[а-

ного] декадентського покоління, тільки що тут діло комбінується іще тим, що людська мова може висловити крім двох груп ще масу інших вражень, отже нюхові, дотикові і т. ін., і для всіх сих груп появилися спеціалісти між декадентами. Нема сумніву, що сим способом внесено величезну різнорідність і різнобарвність у новочасну поезію, але певне й те, що й тут доктрини, тенденції (боротьба *з натуралізмом, батьком усіх тих напрямів* [курсив наш.— *І. Д.*] повстали a posteriori...“[12] І сам Франко намагався внести таку „різнорідність та різнобарвність“ у прозу першою в українській літературі музично-настроєвою новелою (nouvele d'atmosphère) „Вільгельм Телль“, у якій у флюїді оперної музики проявляються позитиви і негативи характерів і де музичні тони викликають зорові видіння (прийом audition colorée — кольорового слуху)[13]. Натомість у новелі „Дріада“ зорові („естетична розкіш барв“) й дотиково-температурні, доповнені слуховими (імпресія пісні), відчуття трансформуються у почуття героїв[14]. Натуралістична докладність мікростудії психічного життя (Тамара Гундорова називає це „натуралістичним психологізмом“) притаманна й модерністичним романам „потоку свідомости“ („У пошуках утраченого часу“ Пруста, „Улісс“ Джойса та ін.). Цим прийомом користується і Франко-прозаїк. Він теж відзначав, що під революційним впливом роману „Жерміналь“ Еміля Золя виникла пізніша німецька „модерна“. Стосовно модернізму Франко висловлював часто контраверсійні погляди — „за“ і „проти“. Ті, хто додержується погляду, що Франко — борець проти модернізму, поминають істотні свідчення письменника про щось протилежне. У розвідці „З останніх десятиліть XIX в.“ з приводу появи новітніх, модерних напрямів сказано: „Можна би теоретично говорити pro і contra сеї літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для нього кождий напрям добрий, коли його репрезентанти справдніші і живучі таланти“[15]. А згадавши часи нападів на реалізм, що його пропагував М. Драгоманов, Франко констатує: „Літературні формулки перестали у нас належати до національних святощів, реалізм, а навіть символізм і всі роди неоромантизму [модернізму.— *І. Д.*] знайшли до нас доступ і пустили, хоч правда, блідненькі і слабенькі парості в літературі. Музика оказалась консервативнішою [...] Не диво, що хоч новий напрям у музиці не стрічає у нас теоретичного опору, навіть такого, який стрічав у літературі, то до практичної творчості в новім напрямі або навіть до його відповідного зрозуміння ще дуже далеко“[16].

Отже, Франко критикував не нові напрями, а кволість практичної творчости в їх дусі, домагався її зміцнення у модерних напрямах і зрозуміння їх. Його репортажі з коментарями доповідей Міріама-Пшесмицького про символізм є прикладом такого зрозуміння.

---

[12] Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя) // Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 35.— С. 373.

[13] Див.: Денисюк І. Про два типи новели у творчості Івана Франка // Денисюк І. Невичерпність атома.— С. 31—38.

[14] Див.: Денисюк І. Барва, мелодія й температура sensations і sentiments (мікростудія Франкової „Дріади“) // Там само.— С. 109—116.

[15] Франко І. З останніх десятиліть XIX в.— С. 526.

[16] Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Франко І. Зібрання творів...— Т. 35.— С. 89.

Навіть коли б у письменника не було теоретичного визнання модернізму, то це ще не означає, що він його прийоми не застосовував. Деякі німецькі теоретики схильні вважати, що нібито у кожного письменника є антиномія між теорією і практикою. Радянські літературознавці таке явище називали суперечністю між світоглядом і творчим методом автора (звичайно, не кожного). Франко виступав проти *антинародного* спрямування деяких новітніх напрямів. Він не сходив з позицій соціально заангажованої літератури. Таким заангажованим, урешті-решт, і був український модернізм, і це його національна специфіка. Рецидиви ленінського поділу літератури на два ворожі напрями (народництво — модернізм), між якими неодмінно точиться непримиренна боротьба, ще живучі у пострадянському літературознавстві. Тому особливо цінна концепція Р. Голода, обґрунтована у його найновішій фундаментальній монографії „Іван Франко та літературні напрями“ (2005). Дослідник виходить з діалектичної тріади старого мудрого Геґеля: „Теза — антитеза — синтез“. Марксисти, зациклені на класовій боротьбі, відтяли останній, синтезуючий член тріади. А тим часом і в літературі взагалі, і у Франка зокрема художні напрями врешті прямують до синтезу.

Розглядаючи розвиток науково-методологічних шкіл у фольклористиці й літературознавстві, Франко зауважив, що вони не змінюються раптово, як солдати на варті. У надрах попередніх мистецьких явищ теж викристалізовуються елементи наступних. Хоч у певний період превалює основний напрям, але з домішкою інших. Не дивно, що після доби преромантизму, романтизму й натуралізму знову у Франковій прозі проявляються симптоми романтизму. Ще не докінчивши роману „Борислав сміється“, натуралістично-реалістичного, автор пише романтичну повість „Захар Беркут“. Коли М. Драгоманов критикує роман „Лель і Полель“ за романтизм, Франко признається, що цей спосіб письма для нього органічний. На нашу думку, романтизм у цьому химерному романі проявляється перш за все у сюжеті з ознаками типового романтичного жанру — балади. Балада будується на надзвичайній, аж до фантастики, колізії, яка має екзистенційний характер безвихідности. Фінал по-драматичному напруженого сюжету, катарсис — це вихід героя у безвихідь. Звідси його трагічність. Якоюсь фатальною вродженою силою два брати-близнюки запрограмовані триматися разом. Ця ж сила змушує їх закохатися одномоментно в одну й ту саму дівчину, а коли вона обирає одного брата і той одружується з нею, другий брат накладає на себе руки, а за ним — і перший. У романі наявний другий вставний казково-баладний сюжет про розбійника і його скарби. На такому надзвичайному сюжеті розвивається мотив роздвоєння і зради. Обидва брати Калиновичі зрадили один одного. До того ж Гнат (Начко) зрадив і сам собі — своїм прогресивним переконанням і громадській діяльності. У „сполученій посудині“ з „Лелем і Полелем“ — у „Перехресних стежках“ — герой переборює у собі вияви роздвоєности. Обидва романи-близнюки поєднує ще й мотив романтичного кохання, сутність якого полягає у піднесенні жінки до ідеалу, у культі страждання, врешті, у невиліковному засліпленні уявним ідеалом. Регіна Киселевська у романі „Лель і Полель“, власне кажучи, пересічна обмежена „гуска“, надзвичайно зарозуміла, хоч і безвольна, і є предметом любовного засліплення обох молодих інтеліґентів — братів Калиновичів. Таке ж засліплення Регіною Твардовською, щоправда, духовно багатшою від

Регіни Киселевської, десять років затуманює адвоката Євгена Рафаловича, тверезого суспільного діяча. Однак своє „вертерство“ Рафалович, на відміну від Калиновичів, перемагає.

Романтичний мотив невиліковного засліплення ідеалом „все чистим, бо далеким“, любов до своєї мрії — страждання, врешті самогубство безтямно закоханого героя по-мистецьки „заримований“ у модерністичному шедеврі Франка — у „Зів'ялому листі“. Подібне кохання, хоч уже без трагічних фіналів, героїв love stories „Батьківщина“, „Сойчине крило“, оповитих принадним романтичним флером. І своєю стилістикою, і проблематикою вони йдуть у руслі модерністичних пошуків. „Сойчине крило“ — це художнє дослідження гендерної проблеми неспівмірности чоловічого й жіночого менталітету.

Синтезом реалізму, натуралізму, навіть етнографізму, а також символізму й сюрреалізму, частковою студією підсвідомости з її витворами галюцинаційних образів є роман „Великий шум“ — один з найоригінальніших за поетикою романів Івана Франка. Прикметно, що модерністичні пошуки у прозі цього автора ведуть до поглиблення її філософічности. У цьому напрямі діють сюрреалістичні прийоми в оповіданнях „Терен на шляху“ і „Як Юра Шикманюк брів Черемош“, у яких поставлено проблему амбівалентности і разом з тим діалектичности зв'язку категорій добра і зла. Сюрреалізм маленького шедевру — новели „Неначе сон“ — довго відлякував франкознавців або був для них надто твердим горішком. Ключем для розшифрування у цій модерністичній новелі таємниці википання молока без вогню у мороці комори і його метафізичного зв'язку з кипінням пристрастей героя і героїні в неблизьких житах удалося розшифрувати з допомогою сюрреалізму фольклорного, казкового покажчика і зрозуміння функції гри у модерністичному мистецтві[17].

В освоєнні цілинних просторів Франкової модерністичної прози велика заслуга Миколи Легкого[18], автора низки вдумливих висококваліфікованих статей, а також Р. Голода, який присвятив окремі розділи своєї монографії імпресіонізмові та сюрреалізмові у творчості Франка.

Література розвивається через наближення писемного тексту до читача. Віддаль між автором, героєм і читачем скорочується через застосування цілого арсеналу художніх прийомів. Серед них ефектними є способи викладу, засоби так званої нарації. Наратологія нині виділяється в окрему галузь літературознавства. Як теоретик і практик Іван Франко на

---

[17] Денисюк І. Казковий чудесний покажчик у новелі Франка „Неначе сон“ // Денисюк І. Невичерпність атома.— С. 71—79.

[18] Легкий М. „Потік свідомості“ в прозі Івана Франка // Літературознавство: Матеріали IV Конгресу МАУ.— К., 2000.— Кн. 1.— С. 515—523; його ж. Риси імпресіонізму в новелістиці Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми.— Львів, 1999.— Част. 1.— С. 202—207; його ж. За лаштунками психіки автора: Сновидіння у Франкових сюжетах // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах.— 2000.— № 6.— С. 68—77; його ж. І. Франко у XX столітті. Новий етап діалогу в прозі // Літературознавчі зошити: студії, публікації, рецензія, бібліографія.— Львів, 2001.— Вип. 1.— С. 98—109; його ж. Іван Франко і канон українського модернізму [спроба (де) канонізації] // Франкознавчі студії.— Дрогобич, 2001.— Вип. 1.— С. 83—93; його ж. „Великий шум“ Івана Франка і до поетики модернізму // Українське літературознавство.— Львів, 2003.— Вип. 66.— С. 78—93; його ж. На шляху до модернізму (Іван Франко у пошуках нової комунікації) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна.— Львів, 2004.— Вип. 35.— С. 141—148.

цьому полі був новатором. Він спостеріг еволюцію літератури від імперсональности (давнє письменство, за малими винятками) до персонізації, до індивідуалізації автора, героя, а також рецептора тексту. Нараторська „стратегія" у прозовій творчості Франка різноманітна й еластична. Віддавши данину формі викладу від першої особи (Ich-Erzählung), зокрема імітації усної оповіді селянина, у якій знаходив своєрідну естетичну принадність — bel parlar gentile (див. однойменну його статтю), Франко її доповнив відвертістю „голосу автора" у так званих верстатних творах (тобто тих, де автор розповідає, як він здобув, „викроїв" з дійсності сюжет і композицію твору, досягаючи ілюзії зчіплювача, зшивача матеріалу), а також різними формами монологів і діалогів. Зокрема, вже у бориславських оповіданнях застосовує він характерний для прози модернізму („Улісс" Джойса) прийом „потоку свідомости", а точніше — підсвідомости. Західноєвропейські дослідники вважають, що уперше прийом „потоку свідомости" вжив Едуард Дюжарден у 1887 р. у романі „Зрубані лаври". Але цей прийом як засіб психологічного самоаналізу героя на одинадцять років раніше за французького письменника застосував Іван Франко в оповіданні „На роботі". Маємо тут образ дивовижного хаосу не висловлених персонажем думок і почуттів на грані втрати притомности у задушливій штольні. Герой незакінченого твору „Із записок недужого" обриває свій щоденник маренням божевільного. Ліризовані внутрішні монологи Регіни у „Перехресних стежках" є неначе її інтимною піснею, але після психічного стресу у стані, близькому до божевілля, особистість цієї героїні роздвоюється. Її розум, її свідома воля ніби паралізовані й відсторонені. Жінка перебуває під фатальним диктатом Підсвідомого. То „воно" нашіптує, суґерує, врешті владно наказує вбити тирана Стальського, дає знак розпочати це вбивство і навіть відраховує кількість ударів сікачем у голову. В арсенал викладових форм включає Франко писемну нарацію літератури факту — листи, щоденники, телеграми. На схрещенні листа і коментаря до нього та щоденника побудоване „Сойчине крило". Епіка, лірика і драматика, іронія й щира патетика, тонкий гумор і мудрий афоризм — усе тут заквітчує текст. До речі, у цьому творі, як і в „Дріаді", стиль яскраво-квітчастий, посилено-метафоричний, хоч назагал Франко, на противагу орієнтальному орнаменталізмові, користувався стилем „холодної прози", притаманної західноєвропейським белетристам.

Загальна тенденція до інтелектуалізації літератури зумовила франківські пошуки у третьоособовій наративній формі. У резюме своєї монографії „Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка" М. Легкий констатує: „Можна ствердити беззастережно: разом із творчістю Франка українська література виходить із фази панування усноповідності і вступає до іншої — фази урізноманітнення викладової природи новелістики, причому прикметних ознак цій фазі надає саме естетика Франка"[19]. Перед очима українського письменника стояв привид читача, і то він невидимим перстом диригував способами нарації.

Великий письменник творить не лише для читачів свого часу, а й для грядущих поколінь. І думка, висловлена в ювілейній статті про Нечуя-Левицького, стосується теж автора цієї літературної сильветки — самого Франка: „Творив повісті, призначені зовсім не для мужика, а для „всесо-

[19] Легкий М. Форми художнього викладу...— С. 147.

словної" української нації, для українських інтеліґентів, таких, яких бачив, може, очима свого духа в будущині, в яких народження вірив, вірячи в живучість і суцільність своєї нації.

Доля судила йому дожити до своєї публіки; вона, ота українська, не гібридна або одужуюча від гібридизму, публіка святкуватиме його ювілей"[20].

Ivan DENYSSIUK

IVAN FRANKO'S INNOVATIONS IN PROSE

This article traces Ivan Franko's innovations in prose and views them as an ongoing evolution of themes and forms on the level of literary trends (Romanticism, Positivism, and Modernism). The concept of „scientific realism", which calls for an all-inclusive depiction of life, is realized in prose cycles where the genres of the novel and the short story are combined on the principle of intertextuality. Franko was the first to use such genres as an „obrazok" (a sketch from life), a musical short story, and a dramatized novel with a special intensification of time and space. Already in his Boryslav cycle of short stories the writer uses the stream of consciousness among other narrative techniques. Franko considered every literary trend to be valid if represented by real talent and he himself attempted a synthesis of diverse artistic styles.

[20] Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя).— С. 371.

словної" української нації, для українських інтеліґентів, таких, яких бачив, може, очима свого духа в будущині, в яких народження вірив, вірячи в живучість і суцільність своєї нації.

Доля судила йому дожити до своєї публіки; вона, ота українська, не гібридна або одужуюча від гібридизму, публіка святкуватиме його ювілей"[20].

Ivan DENYSSIUK

IVAN FRANKO'S INNOVATIONS IN PROSE

This article traces Ivan Franko's innovations in prose and views them as an ongoing evolution of themes and forms on the level of literary trends (Romanticism, Positivism, and Modernism). The concept of „scientific realism", which calls for an all-inclusive depiction of life, is realized in prose cycles where the genres of the novel and the short story are combined on the principle of intertextuality. Franko was the first to use such genres as an „obrazok" (a sketch from life), a musical short story, and a dramatized novel with a special intensification of time and space. Already in his Boryslav cycle of short stories the writer uses the stream of consciousness among other narrative techniques. Franko considered every literary trend to be valid if represented by real talent and he himself attempted a synthesis of diverse artistic styles.

[20] Франко І. Ювілей Івана Левицького (Нечуя).— С. 371.

Ярослава МЕЛЬНИК

АПОКРИФІЧНИЙ КОД ФРАНКОВОГО ТЕКСТУ

У передмові до збірки „Мій Ізмарагд" І. Франко, визнавши, що „обік оригінального" є там „чимало й такого", де він „на чужу основу накладав свої власні узори", не без іронії зауважував: „А відки взято сю основу і кого й де „наслідувано", се лишаю цікавості тих критиків сього і будущого віку, котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити „джерела", із яких котрий поет черпав своє вітхнення"[1]. Не будемо, проте, надто поважно сприймати цю іронію І. Франка на адресу шукачів літературних джерел, бодай тому, що вона неабияк дисонує з творчою практикою самого І. Франка, критика та історика літератури, який у пошуках „первовзору" розплутав не одно пасмо — і не на одному — „пишному, різнобарвному коврі" рідного та світового письменства, забезпечивши собі тим самим, далебі, не останнє місце в когорті тих критиків, котрі буцімто „не мали і не вміли що кращого робити..." І праця над розплутуванням тих „пасем" („тисячних ниток") була для І. Франка, як він сам признався, „безмірно принадною і вдячною".

У корпусі „попередніх" текстів різножанрових і різнотематичних структур І. Франка одне з чільних місць посідають апокрифи. Зокрема, відлуння апокрифічного мотиву „Пречиста шукає Сина" вловлюємо у прекрасному творінні молодої Музи поета, у поезії „Коляда", „ходженні Марії", яке в нашій літературі „попередило" (Г. Костельник) „Скорбну Матір" П. Тичини; есхатологічних апокрифів („О всякой твари", „Бесіди трьох святителів", „Голубиної книги") сягає стилістика поетової „Ідилії"; символіку апокрифічної „Пісні про Правду і Неправду" (Христос прибитий на хресті як символ „понівеченої та затемненої в світі правди") впізнаємо в поезіях збірки „З верших і низин" („Христос і хрест" і „Всюди нівечиться правда"). Чудовою ілюстрацією тісного зв'язку усної та писемної словесности, „едокосмосу і екзокосмосу", „переливання з одної сфери до другої" (М. Грушевський), можуть слугувати есхатологічні візії І. Франка: два поетичні тексти — „Ранок на пастівнику. Із галицьких образків" і „На пастівнику" та один прозовий *descensus* під назвою „Як Русин товкся по тім світі" з його прегарним „збуренням пекла", спорідненим із відо-

---

[1] Франко І. Передмова [до збірки „Мій Ізмарагд"] // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 2.— С. 180. Далі поклик на це видання подаємо в тексті у дужках, спершу позначено номер тому, за томом — сторінку.

мим „Євангелієм Никодима", з його другою частиною „Зішестя Христа до аду" зосібна. Апокрифічна „Молитва від злої тучі" стала інтертекстом Франкового оповідання „Під оборогом", а пам'ятка ранньохристиянської літератури „Пастир" Герми джерелом, „відки" письменник „черпав своє вітхнення", створюючи повістку „Як Юра Шикманюк брів Черемош". Дивовижною луною відбилися „таємні" книги в поемі „Іван Вишенський", у поетичній картці „Як голова болить!..", у поезії під назвою „Ф. Р." (VI вірші циклу „Із книги Кааф"), у новелі „Терен у нозі". Немало блискучих зразків накладання на „чужу" апокрифічну „основу" „власних узорів" можна навести й з леґендової пароcти поета. З традицією „таємних" книг асоціюється, приміром, не один мотив „Смерти Каїна" й „Леґенди про Пилата". З апокрифічної „Повісти про бражника" запозичено сюжет „П'яниці", а зі старозавітного оповідання про двох ангелів-грішників виросла Франкова „Леґенда про Арота і Марота". На виразні сліди „таємних" книг натрапляємо в „соблазняючих леґендах" (Г. Костельник) „Мого Ізмарагду" (у „Святій Доместіці" і в „Життю, і стражданні, і спійманні, і смерті, і прославленні преподобного Селедія"), у „Чудах св. Николая" — „Чуді з ковром" і „Чуді з утопленим хлопцем", у леґенді „Апостол Андрій на Дніпрових горах". Слабше чи голосніше відлуння „таємних" книг можна почути і в інших текстах І. Франка, у тому числі в таких, які, здавалось би, якнайменше свідчать про книжний характер художнього мислення поета, як-от „галицький образок" „На Підгір'ї села невеселі", де несподівано виринає „Лист небесний — писаний Бог зна ким", себто знаменита апокрифічна „Епістола про неділю".

З огляду на багатолітнє перебування письменника у гравітаційному полі апокрифічного письменства, на його поважний список наукових студій „таємних" книг, а також на працю над виданням найбагатшої, як визнала згодом критика, у слов'янському світі збірки апокрифів і леґенд з українських рукописів, така густа апокрифічна помаркованість його творів — явище цілком закономірне. (До речі, у цьому постійному донаторстві художніх текстів науковими простежується ще одна характерна риса естетичної свідомости І. Франка.)

Тим часом парадигма, яка детермінувала підхід до апокрифічного коду Франкового художнього тексту, була обмежена, за незначними винятками[2], оціночними, причому полярними параметрами. З одного боку, маємо твердження на кшталт звісного „Апокрифи з'їли Франка"[3], з дру-

---

[2] Цими винятками є розвідки Д. Козія „До ґенези Франкових леґенд" (Наша культура.— 1935.— № 8.— С. 475—482), О. Мороза „До ґенези й джерел „Мого Ізмарагду" Ів. Франка" (Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1948.— Вип. 1.— С. 125—152), Я. Горака „Два чуда з Іваном Вишенським (до джерел поеми Івана Франка „Іван Вишенський") (Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 2001.— Зб. 64.— С. 77—81), Б. Тихолоза „Інтерпретація апокрифічного сюжету у поезії Івана Франка „Як голова болить!.." (З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану проф. Івана Денисюка.— Львів, 2001.— Т. 1.— С. 318—327).

[3] „Читачеви стає гірко при мисли, що не віддав Франко всіх своїх сил красному письменству,— писав у 1909 р. на сторінках „Літературно-наукового вістника" Гнат Хоткевич.— Одна письменниця-галичанка говорить: „Апокрифи з'їли Франка". В тім є правда. Не туди треба б було направляти Франкови силу свого інтелекту. Апокрифи розібрав би нам і хто інший; а от „како может ся изобразити тіло человіческое" — хто нам тепер скаже..." (Хоткевич Г. Літературні враження // Літературно-науковий вістник.— 1909.— Т. 11, кн. 2.— С. 396).

гого — визнання того, що апокрифи стали для поета тією „стацією духа“, на якій він не раз зупинявся, „шукаючи в давніх образах та ідеях вислові всьому тому, що наростало в його власній душі“[4].

З величезного корпусу „апокрифічних“ творів І. Франка для детального конкретно-текстуального аналізу в цій статті виокремлено чотири різножанрові структури — „Леґенду про Пилата“, новелу „Терен у нозі“, поему „Іван Вишенський“ і поетичну картку „Як голова болить!..“ Спробуймо, зокрема, вийти на „перехресні стежки“ літературних просторів, блукаючи якими поет натрапив на передтексти цих творів, а також збагнути, як спрямував він чужі потоки в русло власного творчого задуму, у свою поетичну стилістику.

Розмову про апокрифічний код Франкового тексту розпочнемо з **„Леґенди про Пилата“** (XXXVI—XXXVIII вірші циклу „Тюремних сонетів“ збірки „З вершин і низин“).

Але спершу коротко про біографічне тло цих віршів. „Тюремні сонети“ І. Франка — твори особливої автопсихологічної напруги. Постали вони в період „тяжкої проби“, яку доля вже вкотре піднесла поетові,— 10-тижневого перебування в тюрмі восени 1889 р. Ще за життя автора про ці поезії було складено леґенди, що вони писані „у слідчій в'язниці г о л к о ю н а с т і н і [виділено автором] і переписувані потім на краях граматики гебрейської мови, одинокої лектури ув'язненого поета“[5].

Справді, усі „Тюремні сонети“, окрім II, VII, XIX, XXVII, поет записав олівцем на палітурках Мойсеєвого „П'ятикнижжя“ в камері львівської в'язниці. Що до „голки на стіні“ — то це, очевидно, лише ефектний прийом мемуариста, хоч умови появи на світ цих віршів поета були вельми драматичними. З тюремного епістолярію І. Франка: „Внутрі болить мене часом так, що не знаю, що з собою робити [...] Ночами болить мене також голова, і раз у раз чую якусь тяжесть в мозгу, немов там у мене камінь. При тім тоска у мене страшенна“ (лист до дружини Ольги, вересень 1889 р.) (49, 217). „Мене самого тюрма сим разом страшно придавила. Я думав, що зійду з ума...“,— скаржився поет і М. Драгоманову, називаючи процес, до якого його „пришпилили“ разом із кількома товаришами, „божевіллям в дусі часу“: „Для всієї цеї справи я не находжу іншої назви, як тільки *Delirium des Zeitgeites.* Справді, всі признаки *delirium* мали ми перед очима: безцільне, а гарячкове кидання, шукання, питання, а за чим, про що, то й чорт не розбере. А основою всього була нужда — моральна і інтелектуальна — наших властей“ (49, 219).

„Неправість“ закону, імморалізм тих, хто служить „у злій чи добрій вірі“ „неправді, підлоті“,— ця тема стане (побіч рефлексій зболеної особистости) однією з емоційних і смислових домінант і Франкової поетичної „живописи дна“. З особливою силою вона вибухне в сонетах XXXIV—XXXV. Притім „чесний чоловік, що злому служить“, поетові „ненависний в найбільшій мірі“: „Се вид, найвищої погорди гідний, / Се вид Пилата, що Христа на муки / Віддав, а сам умив прилюдно руки (1, 168).

У структурно-семантичній організації тюремного циклу сонети XXXIV—XXXV сприймаються як своєрідний поетичний пролог до історії

[4] К о з і й Д. Франкові моралістичні поезії на старій основі // Наша культура.— 1936.— № 4.— С. 267.

[5] Щ у р а т В. Д-р Іван Франко: Літературні портрети // Зоря.— 1896.— Ч. 1.— С. 16.

п'ятого прокуратора Юдеї. Тема людини, що, будучи винною, „вмиває руки", актуалізується тут наново, набуваючи рис конкретного історичного соціуму. До речі, ці сонети поет написав того самого дня, що й „Леґенду про Пилата",— 9 вересня 1889 р.

Переходячи безпосередньо до інтерпретації „Леґенди про Пилата", найперше відзначимо, що в рамках єдиної ідеологічної конструкції кожен із трьох сонетів леґенди характеризується своєю проблематикою і своїм хронотопом, а також, якщо брати інтертекстуальний зріз тексту, і своєю генетикою.

Так, цілком у дусі євангельського першоджерела витримано початок леґенди — художнє розгортання теми „Пилат Христа віддав на муки". Текстуально це місце Франкового тексту дуже близьке до рядків євангеліста Матея. Попри те, що суд над Ісусом Христом у всіх канонічних Євангеліях передано вповні суголосно (Мт 27, 11—31; Мр 15, 2—15; Лк 23, 2—35; Йо 18, 28—40; 19, 1—16), тільки автор першої Благовісти звертається до біблійного образу псалмопівця, образу вмивання рук як символу моральної чистоти й невинности („В невинності я мию руки", Пс 26, 6).

Порівняймо початок Франкової леґенди з паралельними рядками Євангелія від Матвія:

„Леґенда про Пилата"	**Євангеліє від Матея**
Пилат Христа катам віддав на муки	*Пилат бачивши, що нічого не вдіє,*
І мовив: „Я не винен, вам бажалось!"	*а заколот дедалі більшає, взяв води*
Взяв воду і, прилюдно вмивши руки,	*й умив перед народом руки та й каже:*
Пішов обідать, мов нішо й не сталось	*„Я невинний крови праведника цього:*
(1, 168).	*Ви побачите"* (Мт 27, 24).

„Та сталось так..." (1, 169). Перш аніж повести мову про розгортання цього поетичного сюжету „Леґенди про Пилата", звернімося знову до сторінок Святого Письма.

У посланнях апостола Павла привертають увагу міркування про згубні наслідки гріха для самого грішника: „Не обманюйте себе самих: з Богом жартувати не можна. Що хто посіє, те й жатиме. Хто бо для свого тіла сіє, той з тіла пожне зотління; а хто сіє для духа, той від духа пожне життя вічне" (Гал 6, 7—8). На думку сучасних теологів, апостол Павло, „очевидно, мислив тут насамперед про вічний аспект наслідків гріха, контекст (початок глави 6) вказує на те, що він мав на увазі також і часові наслідки. У духовній сфері, як і у фізичній, діють певні причинно-наслідкові зв'язки й відношення"[6].

У цьому сенсі якраз дуже прикметна Франкова художня концепція образу Пилата з її постулюванням особистої відповідальности людини за свої вчинки, неминучости покарання за содіяне зло. П'ятий прокуратор Юдеї, який порушив і закон права („Цілий той процес представляється як велика беззаконність — *Justitzmord*")[7], і закон моралі, свідомо обрав в екзистенціальній ситуації зло („Люди розп'яли Христа через незнання, / Пилат знав, що Христос невинний" (Діян 3, 17),— для поета уособлення

---

[6] Словарь библейского богословия / Пер. со второго франц. изд.— Брюссель, 1990.— С. 362.

[7] Чайковський А. Процес Ісуса Христа, юридична розвідка.— Тернопіль, [1897].— С. 1.

найбільшого лиха на землі, найбільшої, скористаємося формулою М. Гайдеґґера, „неавтентичности буття". Однією з ознак неавтентичности буття, за М. Гайдеґґером, є відмова людини від свободи вибору. Робити щось лише тому, що це роблять усі, слідувати за юрбою та покорятися їй, означає не бути самим собою. Інший приклад неавтентичности — небажання людини визнати те, що вона діє вільно, себто відповідає за свої вчинки. Оправдання чи пояснення своїх дій будь-яким детермінізмом — генетичним, психологічним, соціологічним, богословським чи якимсь іншим — це неавтентичність[8].

Перехід до художнього осмислення теми часових наслідків гріха Пилата: „І Бог поклав клеймо на грудь Пилата, / Життя, смерть, тіло й дух його прокляв / Гірш Каїна, бо Каїн, вбивши брата, / Не мив рук з крови, винним чувсь, тікав" (1, 169),— здійснюється вже у другому катрені першого сонету „Леґенди про Пилата". Після винесення вироку над Ісусом Христом у постаті і в погляді п'ятого прокуратора Юдеї з'явилося щось лихе й демонічне: „Пішов на кришу, де чекала жінка, / Так та з страху лиш скрикнула в нетямі, / Вниз верглась і розбилася об камінь. / Пішов в покій, де в пуху спить дитинка, / Так та лиш витріщила оченята / На нього й вмерла, диким жахом стята" (1, 169). Кесар прогнав його зі служби, „і рідний город випхнув з своїх стін". „А як умер", „прокляте тіло" не прийняли ні земля, ні вогонь, ні вода.

Духовна археологія теми „урочливого ока", „що так на смерть ударяє" (Наталена Королева) і теми „вічного життя" Понтія Пилата (інваріант агасферівського комплексу) дуже цікава. Багатошаровість цієї археології заслуговує на осібні студії. Отож проведемо бодай неглибокі літературознавчі розкопки.

Вірування в „лихі очі" в народній антропології сягають найдавніших часів. „Було б нерозважною загадкою,— писав М. Сумцов у розвідці „Личные обереги от сглаза",— якби тепер знайшовся якийсь нарід без сеї віри, бо се просто б перечило всьому укладу елементарної народної психології"[9]. Про те, що й українцям була притаманна глибока віра в силу „урочливого ока", свідчить і фольклорний набуток І. Франка. У 5-му томі „Етнографічного збірника" (1898) в рубриці „Людові вірування на Підгір'ю. Зібрав др. Іван Франко" привертає увагу ось цей запис: „У деяких людей бувають такі погані очі, що аби такий чоловік раз подивився на дитину або на худобину, то певно зашкодить, урече"[10]. Ще більше пояснює генезу мотиву „убійчого ока" в „Леґенді про Пилата" інша Франкова праця — рецензія на працю О. Алмазова „К истории молитв на разные случаи. Заметки и памятники", зокрема, той уступ у відгуку критика, у якому йдеться про текст під назвою „Жене, понегда родити отроча", у котрому натрапляємо на такі слова: „И соблюди Господи (жінку і дитину) от зависти и от очес призора"[11]. Для розмови про інтертекстуальне поле „Леґенди про Пилата" цей мотив дуже істотний, як і припущення

---

[8] Див.: Эриксон М. Христианское богословие.— Санкт-Петербург, 1999.— С. 759.

[9] Див.: Вороний М. [Рец.]. Проф. Н. Сумцов. Личные обереги от сглаза // Записки Наукового товариства ім. Шевченка.— Львів, 1897.— Т. XVIII, кн. 4.— С. 51.

[10] Етнографічний збірник.— 1898.— Т. V.— С. 187.

[11] Алмазов А. И. К истории молитв на разные случаи (Заметки и памятники) // Летопись Историко-филологического общества при Императорском Новороссийском университете.— Одесса, 1896.— Т. VI.— С. 338.

І. Франка щодо часу виникнення молитви: „Вона могла повстати ще на жидівськім ґрунті, де віра в „лихі очі" була здавна поширена і не раз знайшла свій вираз у Талмуді і в інших писаннях" (31, 15).

І ще один екскурс „в глуб історичних традицій людської цивілізації" (І. Франко). Тепер задля вияснення генези теми „вічного життя" Пилата. У стародавньому Ізраїлі, як і в інших сусідніх народів, бути позбавленим поховання вважалося великим нещастям (Пс 79, 2—3), це одна з найстрашніших кар, якою біблійні пророки погрожували лиходіям (Єр 22, 18—19). Історія неприйняття грішника землею мала найрізноманітніші експлікації у віруваннях багатьох народів, подекуди цей мотив пробив собі дорогу навіть у пам'ятки літургійного письменства — в Евхологіони і Требники. Зокрема, у згаданій щойно праці „Из истории молитв на разные случаи" О. Алмазов розглядає тексти двох молитов — благань до Бога, аби благоволив „телу же от тебя созданному естеству датися", „телу разыйтися в сия, от них же создано бысть"[12]. „Це очевидний натяк,— пише І. Франко,— на народне вірування, що чоловік, церквою проклятий, не може зогнити (народна українська леґенда про Пилата, проклін: „а не зогнив бис у земли!" і вірування про упирів, що не вмирають у гробі)" (31, 15).

Саме українська апокрифічна леґенда про юдейського прокуратора і стала останнім літературним сюжетом, який поет умонтував у свій авторський текст. У плані семантичного наповнення останній сонет „Леґенди про Пилата" є, власне кажучи, еквівалентом народного оповідання, хоча, одягнувши „людову" версію історії Пилата в поетичні шати, І. Франко неабияк ушляхетнив риторику останньої. Наведемо текст цієї оповістки з „уст народу" повністю. „За Пилата кажут, що його по смерти земльи не приймила. Доки жив, то від нього втікали всі люде. А як умер, то го закопали в землю, але на другий день земльи виверглa тіло на верх. Хотіли го спалити, але огень не ймав сі тіла. Вергли го в воду — не тонуло. Завйизали в міх і навйизали каміньи — то міх з каміньом лишив сі в воді, а тіло виплило і гет запаскудило ріку, так що всі риби виздихали. Тогди вергли тіло в море, та й там воно плаває й до тепер, не гниє і не тоне"[13].

Відлуння народного оповідання (леґенду про Пилата І. Франко записав, ще коли тільки-но захопився фольклором — у рідному селі Нагуєвичах від своєї матері Марії Кульчицької), можна також вловити і в першому сонеті Франкової леґенди, зокрема в цій строфі: „На вид його урозтіч все пускалось" (1, 169). Таким чином, до полігенези першого сонету „Леґенди про Пилата", окрім названих раніше, долучімо ще одне джерело, яке, ймовірно, так само могло імпульсувати творчу уяву поета.

І на завершення коротко про парадигму образу Понтія Пилата у світовому письменстві й про те, як вписується в цей контекст Франкова модель життя римського прокуратора.

Розлога амплітуда семасіологічних інтерпретацій образу Пилата (від беззастережного осуду вчинку прокуратора до змалювання глибокої духовної драми людини, що усвідомила скоєне нею вселенське зло) притаманна літературі різних періодів і різних народів. До речі, останній підхід

---

[12] Алмазов А. И. К истории молитв на разные случаи...— С. 390.

[13] Пилат // Етнографічний збірник.— Львів, 1902.— Т. XII: Галицько-руські народні леґенди.— С. 124.

характерний і для повісти „сеньйорки української літератури" (Р. Завадович) Наталени Королеви „Quid est veritas?" („Що є істина?").

Прикметно, що плюралізм у моделюванні життя Понтія Пилата після ухвалення вироку над Ісусом Христом маніфестують уже ранні християнські апокрифи. „Одні роблять його остаточно християнином і мучеником за Христову віру, інші велять йому вмерти з присуду кесаревого за те, що легкодушно дав замучити Ісуса, або скінчити самовбійством..."[14] Слабість, яку проявив Понтій Пилат, винісши вирок Ісусові, автори першої групи текстів виправдовують, що більше, мовиться про заслугу Пилата. Його вчинок — це *felix culpa* (частина Божого плану: мусило так статися, щоб сповнилося Писання)[15].

Особливо широкий спектр політико-ідеологічного і морально-психологічного мотивування позиції прокуратора та його дальшого життя, зауважують В. Антофійчук та А. Нямцу, запропонувала література XX ст. (Ф. Дюрренматт „Пилат", С. Вестдейк „Останні роки життя Пилата", Ф. Т. Чокор „Пилат", М. Булгаков „Майстер і Маргарита", Ч. Айтматов „Плаха", К. Хетагуров „Людина"), у тому числі українська (О. Маковей „Терновий вінець", Н. Королева „Quid est veritas?" („Що є істина?"), А. Григоренко „Храм істини")[16].

Етичний максималізм Франкової інтерпретації образу Пилата зумовлений не лише „домінантними характеристиками леґендарного зразка" (В. Антофійчук, А. Нямцу), суголосністю саме такої художньої реконструкції життя Пилата ідеології „Тюремних сонетів", усієї збірки „З вершин і низин", але й домінантою естетичної свідомости автора назагал. Несприйняття морального релятивізму індивідуума,— цей, як уже згадувалося раніше, один із наскрізних мотивів Франкової „живописи дна"[17], з не меншою силою звучить і у творчості поета наступних періодів.

Тепер про апокрифічний код **„Івана Вишенського"**, про генезу одного з „найтемніших" місць поеми — про вірш „Бігав з храму по промінню". На тайнопис цього рядка чи не вперше звернув увагу В. Самійленко. Восени 1904 р., маючи намір перекласти поему російською мовою, він попросив автора розтлумачити йому деякі неясні місця його „розкішної річи": „Боюсь, щоб не зопсувати дещо в перекладі, і тому прошу, дайте ось які маленькі пояснення: у кінці поеми є вірш „Бігав з храму по промінню". В якому розумінні тут ужито „З храму"? Чи з храму (з дверей) куди-небудь

[14] Апокрифи і леґенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко.— Львів, 1899.— Т. II: Апокрифи новозавітні. А. Апокрифічні євангелія.—С. 338.

[15] Див.: Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne. Część 2: Św. Józef i św. Jan Chrzciciel. Męka i zmartwychwstanie Jezusa / Wniebowzięcie Maryi / Pod red. ks. Marka Starowieyskiego.— Kraków, 2003.— S. 627.

[16] Див.: Антофійчук В., Нямцу А. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі.— Чернівці, 1997.— С. 83—94; Нямцу А. Е. Новый завет и мировая литература.— Черновцы, 1993.— С. 87—97. Антофійчук В. Образ Понтія Пилата в українській літературі: онтологічні, поведінкові та аксіологічні домінанти.— Чернівці, 1999.

[17] За М. Зеровим, засудження людей підлих, нещирих, — один із трьох основних мотивів ранньої лірики І. Франка (побіч мотиву пасіонарности та гімнові розуму): „Раз уся міць в громаді дисциплінованій, рішучій,— то яке почуття викликають у каменяра люди нестаті — „не гарячі й не холодні" — добрі люди, що готові часом „на згоду з підлістю простягти руку" і „своєю честю укрити мідний лоб підлоти" (Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упор. Г. П. Кочура, Д. В. Павличка.— С. 473).

угору, чи з покрівлі храму униз? А в самім кінці: „І ступив і тихо щез..." Цей вірш у нас розуміють не однаково: або — щез у море, або щез у далечині, пішовши тим шляхом промінним. Я сам у кінці всього не певний, як краще розуміти, і думаю навіть, що кінець поеми навмисне закутаний туманом в цілях артистичних. Звісно, щезнути Іван міг, *de facto*, тільки в море, але скажіть, будьте ласкаві, куди він щез у Вашій поемі?"[18]

Подібно, як В. Самійленко, неоднаково розуміли фінал Франкової поеми й пізніші інтерпретатори тексту. Артистична туманність рядка „І ступив і тихо щез" спровокувала полярні критичні рефлексії[19], причому деякі критики витлумачували закінчення „Івана Вишенського" за аналогією. Так, В. Щурат, наголошуючи на „безсумнівній залежності поетичної інвенції" І. Франка від поеми К.-Ф. Майєра „Huttens letzte Tage", писав, що і у фіналі Франкового тексту з його героєм „діється таке саме", як із Гуттеном К.-Ф. Майєра, котрий, відчуваючи свій близький кінець, прагне знайти смерть у ранковому промінні. І він, справді, знаходить смерть у промінні сонця. В передсмертній візії він бачить перед собою свій шлях на водах, бачить барку з керманичем, пускається йти до неї по ясному промінню і паде в обійми смерти з окликом: „Прийми ж мене, човен... / Тебе, керманичу, я знаю! Ти — смерть моя!"[20]

Чи мав тут рацію В. Щурат „в основі" (К. Чехович), себто щодо тотожности провідних ідей та кінцевої розв'язки поеми І. Франка й тексту К.-Ф. Майєра, попри справді дивовижну подібність „декорації обох сцен разом із баркою та світляною стежкою"?

До цього ще повернемося, тим часом детальніше про вірш „Бігав з храму по промінню". Розкриття символіки й генези цієї криптограми, гадаємо, допоможе підібрати „ключик" для дешифрування фіналу „Івана Вишенського", вийти на метафізичні простори змістового рівня твору, зокрема торкнутися однієї з найяскравіших його граней — проблеми обожнення людини.

„Бігав з храму по промінню" — цей образ у структурі поеми з'являється в місці особливої екзистенціальної напруги, у контексті розгортання теми *Grenzsituationen*. Подолавши у складній духовній борні опозицію між любов'ю до Бога і любов'ю до людей (про правомірність такого протиставлення, а також про Франкову інтерпретацію суті та смислу аскетизму — так само трохи пізніше), Іван Вишенський молить Бога сотворити для нього чудо — барку завернути: „Або дай мені до неї / відси птахом долетіти, / або збігти, мов по кладці, / по промінню золотім. / Ох, таж ти,

---

[18] Самійленко В. Лист до І. Франка від 24 вересня 1904 р. // Самійленко В. Твори: У 2 т.— К., 1958.— Т. 2.— С. 198.

[19] „Вишенський після довгої душевної боротьби кидається в море" (Верниволя В., Сімович В. Іван Франко, біографічний нарис // Франко І. З вершин і низин.— Київ; Ляйпціг, [б. р.].— С. 74). „Променистий, сонячний шлях, що простеляється перед Вишенським і на який він ступає,— це шлях, що єднає його з батьківщиною, з народом" (Кисельов О. Поетична творчість Івана Франка // Слово про великого Каменяра. Збірник статей до 100-ліття з дня народження Івана Франка.— К., 1955.— Т. 2.— С. 77). Див. також: Каспрук А. Філософські поеми Івана Франка.— К., 1965.— С. 92; Рильський М. Франко-поет // Слово про великого Каменяра...— Т. 2.— С. 14; Чехович К. Постать Івана Вишенського і Мойсея в творчості Франка.— Львів, 1939.— С. 15; Брагінець А. Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка.— Львів, 1956.— С. 172—173; Козій Д. Довір'я до буття (Спроба ввійти в духовний світ Івана Франка) // Листи до приятелів.— Лондон, 1966.— Кн. 11—12.— С. 24.

[20] Щурат В. Франків „Іван Вишенський".— Львів, 1925.— С. XVIII.

малим, ще бувши, бігав з храму по промінню / і по морю серед бурі, / мов по суші ти ходив" (3, 82).

Генетична природа цього інтертекстуального сеґмента поеми дуже цікава, оскільки джерела наявних тут двох христологічних мотивів — ходіння по воді та ходіння по сонячному промінні — сягають полярних ідеологічних джерел.

Мотив ходіння по воді — канонічний: „О четвертій сторожі ночі (Ісус) прийшов до них, ступаючи морем". Про цю подію оповідають усі євангелісти, окрім Луки (Мт 14, 25; Мр 6, 48; Ів 16, 19). Пригадаймо тут також численні експлікації євангельського образу ходіння по водах у християнській леґенді: **„Мрїѧ крстъ на себѣ положила, велми тихо Иордан рѣкꙋ пеpeншла поверха воды из блсвенїемъ бжїимъ"** („Житіє Марії Єгипетської")[21]. **„Зрѧще Инкола чернець близь кораблѧ стго Николоу, великаго чудотворца, по морю идоуща, ꙗко по соухоу"**[22]. „І вийшов святий і пішов по морі, як по суші" („Муки св. Іпатія")[23]. По морських хвилях могли ходити й інші святі: Климент, Власій, Петро-Тельма, Гіацинт, Бірін, Гільдас, Франціск а Paulo; перепливали води на своїх плащах, мов на поромах, свята Мавра і свята Івона[24].

Ходіння по сонячному промінні — апокрифічного „Євангелія Томи-Ізраїльтянина" („Євангелія Томи — ізраїльського філософа", „Євангелія дитинства"), однієї з найдавніших пам'яток „таємної" літератури, що постала в II або в III ст. у середовищі гностиків: за Іренеєм — у кругах маркіонітів (Adv. haer. 1, 20, 1); за Іполитом — у середовищі наасеїв (Haer. 5, 7, 21), за Євсевієм Кесарійським (Hist. Eccl. 3, 25) і Кирилом Єрусалимським (Cat 4, 36) — у маніхейських колах[25]. До наших днів „Євангеліє Томи" у трансформованому вигляді дійшло в значно пізніших редакціях (грецьких, латинських, східних, а також слов'янських).

В основі сюжету цього твору, що різко вирізняється навіть із-поміж інших апокрифічних текстів своєю невідповідністю духові богонатхненних книг Святого Письма, євангельському образові Спасителя, — розповіді про чуда, які здійснював Ісус у дитинстві після повернення Святої Родини з Єгипту до Назарета, між 5-м і 12-м роком життя. В „Євангелії Томи" Ісус від самого початку — „всемогутній Бог, у повноті досконалости й сили, який не підлягає розвиткові, що відповідає твердженню Маркіона: згідно з яким Ісус був semel grandis, semel totus" (Adv. Marci 4, 21)[26]. Однак чуда, які творить Ісус-дитина в „Євангелії Томи", „подекуди цілковито безглузді"[27]. Перед читачем постає самовпевнений, свавільний отрок, що не

---

[21] Апокрифи і леґенди з українських рукописів / Зібрав, упорядкував і пояснив др. І. Франко.— Львів, 1910.— Т. V: Леґенди про святих.— С. 286.

[22] Посмертные чудеса святителя Николая, архиепископа Мирликийского Чудотворца / Сообщил архимандрит Леонид.— Санкт-Петербург, 1888.— С. 2.

[23] Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. V.— С. 75.

[24] Див.: Mayry A. Croyances et légendes du Moyen âge. Nouvelle édition.— Paris, 1896.— P. 103; Detzel H. Christliche Ikonographie, ein Handbuch zur Verständniss der christlichen Kunst.— 1896.— Bd. II — S. 427—531.

[25] Див.: Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne. Część 1: Fragmenty narodzenia i dzieciństwo Maryi i Jezusa / Pod red. ks. Marka Starowieyskiego.— Kraków, 2003.— S. 389.

[26] Там само.

[27] Мень А. Мировая духовная культура. Христианство. Церковь. Лекции и беседы.— Москва, 1995.— С. 239.

раз за незначну провину жорстоко карає своїх кривдників або тих, котрі, як йому здавалося, скривдили його.

Ексцентричність цієї пам'ятки, „дивний, незвиклий тип Христа" (М. Сперанський) не дуже сприяли її популярності у слов'янському світі. „В слов'янській апокрифічній літературі се Євангеліє стрічається дуже рідко; руського тексту досі не звісно ані одного, а звісні тільки два сербські тексти рукописні [...] Здається, впрочім, що в нашім закутку апокриф сей не був такий рідкий, як в інших частях Руси" (29, 360—361). Цю гіпотезу І. Франка згодом підтвердили інші дослідники. Зокрема, 1909 р. у розвідці „Євангеліє Томи" в давній українській літературі" В. Андріянова подала реєстр тринадцяти відомих на тоді слов'янських списків твору. У цьому реєстрі — вісім українських, чотири сербські й одна російська редакція „Євангелія Томи"[28]. Ще на три цікаві українські тексти „Євангелія Томи" приблизно в той самий час натрапив Ю. Яворський[29].

У давніх українських рукописних збірках, що були у приватній збірці І. Франка, „заховалися" дві редакції „Євангелія Томи": одна в Іспаському рукописі 1732 р., друга — у збірці Іллі Яремецького-Білахевича середини XVIII ст. „Текст преінтересний, з варіянтами проти усіх досі звісних апокрифічних творів" (49, 449),— повідомляв І. Франко про „своє" „Євангеліє Томи" М. Драгоманову в січні 1894 р. Того ж року він опублікував обидва „преінтересні" тексти в „Житі і слові", згодом умістив їх у 2-му томі „Апокрифів і леґенд", включивши сюди ще одну українську редакцію „Євангелія Томи" — з рукописної збірки Рум'янцевського музею XVIII ст. Найбільша „інтересність" цих текстів, власне, і полягала в наявності відсутнього в інших редакціях апокрифа епізоду спускання малого Ісуса Христа з храму по сонячному промінню (окрім сербського списку Софіївської народної бібліотеки XVI—XVII ст., у якому цей фраґмент контаміновано з іншим).

Наведемо цей епізод із Іспаського рукопису. У цьому манускрипті — це чудо шосте (Подібно, як житія святих, „Євангелія Томи" структуризовано на окремі епізоди, які „копіст" міг, як йому заманеться, міняти місцями або й зовсім опускати, не руйнуючи при цьому загальної стратегії тексту, його архітектоніки зосібна.) „**Іс҃ же йграѧ по ѡбычаю со жидовскими дѣтми вошедши в҇ жидовскии храмъ тече пред ними по сл҃нцꙋ й ста высоко й повелѣ всѣмъ йти по сл҃нцꙋ й стати высоко· й повелѣ стремъ главъ растꙋпити сѧ слонцꙋ й ѵꙋбиша сѧ вси, й нача Іс҃ смѣѧти сѧ йзбѣгшꙋ Іс҃ꙋ по сл҃нцꙋ**"[30].

[28] Андрианова В. Евангелие Томы в старинной украинской литературе. I—VIII. Приложение. I—II // Известия Императорской академии наук по отделению русского языка и словесности (далі — ИОРЯС).— 1909.— Т. XIV, кн. 2.

[29] Яворский Ю. А. Два замечательных карпато-русских сборника XVII в., принадлежащх университету св. Владимира // Университетский известник.— 1910.— Февраль.— С. 65—98.

До слова, у світлі цієї інформації, оприлюдненої ще на початку XX ст., не може не викликати подив твердження одного зі сучасних російських дослідників „таємних" книг про те, що у слов'янській літературі відомо лише п'ять списків „Євангелія Томи": один — болгарського ізводу, три — сербського, і ще один російського (Кобяк Н. Индексы „ложных" и „запрещенных" книг и славянские апокрифические евангелия // Из истории культуры и общественной мысли народов СССР.— Москва, 1984.— С. 27). Цікаво, де ж поділися українські списки? До якої літератури їх зачислено?

[30] Апокрифи і леґенди з українських рукописів.— Т. II.— С. 161.

Аналогічно епізод із сонячним промінням передано в інших українських редакціях „Євангелія Томи"[31].

Як бачимо, Франкове „Бігав з храму по промінню" — не що інше, як алюзія на наведені уступи з „Євангелія Томи". На карб заслуг поета поставимо тут вельми оригінальний спосіб транслітерації передтексту. Вирваний з контексту, позбавлений неґативних аспектів першоджерела, мотив ходіння по промінню в поемі „Іван Вишенський" виступає тільки свідченням усемогутности Ісуса Христа, його надприродних сил. У текстовій структурі поеми ця апокрифічна вставка семантично й функціонально еквівалентна євангельському образові ходіння по водах.

І насамкінець. Чи було даровано Іванові Вишенському чудо, про яке він із такою надією та вірою благав у Бога: „Дай, о дай мені се чудо! / Лиш одно, на сю хвилину! / Не лишай мене в розпуці, / мов стривожене дитя!" (3, 82).

Коментуючи ці рядки, Д. Козій писав, що старець Вишенський „вимагає для себе чогось неможливого"[32].

Чи таки неможливого? Ймовірність містичного happy end „Івана Вишенського", гадаємо, випливає зі загальної стратеґеми автора, із цілої низки експлікативних сигналів, які уважний читач дістає з тексту. Між іншим, стратеґему Франкового „Вишенського" сформулював, хоча й у формі запитання до автора, але дефінітивно доволі чітко й тонко (попри певну некоректність опозиції „трудів і постів" — „любови до рідного краю") той же В. Самійленко: „Якщо [Вишенський] полетів, то тоді вийде, що любов до рідного краю творить чуда скоріш, ніж всі подвиги й пости"[33].

До речі, метафізичний фінал „Івана Вишенського" може слугувати прекрасним взірцем того, як поетична інтуїція може беззастережно підпорядкувати собі *ratio* митця. Тут: позитивістську настанову поета, його бачення порятунку України лише в горизонтальній площині. Поставивши в духовно-ієрархічному плані „діяння" вище „споглядання", мало того, узагалі заперечивши „коефіцієнт суспільно корисної дії" молитви, поет, видається, не зауважив ще однієї дороги, що веде до національного спасіння,— дороги по вертикалі вгору. Остання — це й молитовний подвиг чернецтва за людей, за світ: „Мета чернецтва як моральної сили — спасіння не лишень самих себе, але спасіння всього світу й освячення тварного. Це не тільки спасіння від світу, але, власне, спасіння світу"[34].

Прикметно, що на „формалістичну гру словами" — інструментарій І. Франка в його тлумаченні аскези як прагнення досягти тільки індивідуального есхатологічного спасіння, як вияв духовного егоїзму та гордині, свого часу звернув увагу А. Кримський, рецензуючи на сторінках „Киев-

---

[31] У французькій редакції „Євангелія Томи" епізод із сонячним промінням звучить так: „Коли [проміння] сонця увійшло через вікно, Ісус усівся на нього і пішов на схід і на захід так далеко, як тільки доходив промінь сонця". Так само лагідніший, порівняно з українськими редакціями „Євангелія Томи", цей фраґмент у старосербському ізводі: „...Ісус ускочив на промінь і усівся на ньому. Одна дитина побачила це і захотіла разом з Ісусом усістися на промені. Але впала з даху й розбилася" (Див.: Apokryfy Nowego Testamentu. Część 1.— S. 396—397).

[32] Козій Д. Довір'я до буття...— С. 24.

[33] Самійленко В. Лист до І. Франка від 24 вересня 1904 р.— С. 198.

[34] Архимандрит Киприан (Керн). Ангелы, иночество, человечество (К вопросу об ученом монашестве) // Богословский сборник.— Саут Канаан, 1955.— Вып. II.— С. 29.

ской Старины“ розвідку вченого „Іван Вишенський і його твори“. Далекий від апологїї погляд І. Франка на чернече життя ілюструє і його збірний портрет монахів, що різко контрастує з євангельським і святоотцівським розумінням побожности. „Коли ж ви постите, не будьте сумні, як лицеміри: бо вони виснажують своє обличчя, щоб було видно людям, мовляв, вони постять. Істинно кажу вам: Вони вже мають свою нагороду. Ти ж, коли постиш, намасти свою голову й умий своє обличчя, щоб не показати людям, що ти постиш, але Отцеві твоєму, що перебуває в тайні; і Отець твій, що бачить таємне, віддасть тобі“ (Мт 16, 18). Зішлемося тут і на св. Тому Аквінського, який зауважував, що одним із зовнішніх виявів побожности є радість (Summa theol. I—II, 82, 4), а також на св. Франциска зі Салезу: „Сумне обличчя не показують Господеві, якому служать“[35].

Інша річ — внутрішня схильність людини до того чи іншого духовного шляху, здатність не схибити у виборі істинної цілі свого буття — незалежно від того, чи це буде „частка Марти“, чи „частка Марії“. У святоотцівській антропології образ Марти символізує діяльну доброчесність, Марії — споглядання: „Якщо можеш, піднімайся на ступінь Марії через панування над пристрастями і стремлінням до споглядання. Якщо се немислимо для тебе, будь Мартою, обирай дорогу дії й через це приймай Христа“ (Преп. Феофілакт)[36]. „Дорогу дії“, служіння громаді й обирає Франків герой (ідея caritas politica, патріотизму духовної особи зосібна, в „Івані Вишенському“ звучить на максимальних реґістрах, на один щабель у цьому сенсі в художньому дискурсі поета можемо поставити хіба що „Мойсея“). Обирає на основі євангельського вчення, заповідей Христа. Власне, перехід від теми „умирання для світу“ до теми „буття у світі“ в поемі й розгортається через різні форми текстуалізації Святого Письма: ремінісценції, парафрази, алюзії.

Але повернімося знову до феномену містичного фіналу „Івана Вишенського“ як свідчення самозаперечення автора його *ratio.* До висловлених зауваг долучімо міркування К. Чеховича про світоглядну еволюцію І. Франка, динаміку цього процесу: „У сфері філософічній це була еволюція від матеріялістичного онтологічного монізму, з його атеїзмом і з матеріялістичним розумінням світу — в напрямі до онтологічного дуалізму, до заперечення сліпого детермінізму, до признання свобідної волі в людині і до сконстатування впливу Божого Провидіння в житті нації і в житті цілого світу. З тим в'яжеться теж різна оцінка вартости молитви, що рівнобіжно зі згаданою еволюцією Франкового світогляду мусила віддалятися від повної неґації і наближатися до християнського становища [...] Коли в поемі „Мойсей“ Франко [...] молитві признає її дійсну вартість, то в поемі „Іван Вишенський“, що повстала цілих п'ять років раніше, ще того не видно. Проблема вартости молитви виринає вже і тут, але її кінцевої розв'язки ще не видно, бо сам автор ще не вірить в об'єктивну вартість і вплив молитви“[37].

Не вірить. Одначе... Почуття любови до рідної землі, життя задля „братів тривожних, бідних“ не суперечить любові до Бога, відданості Все-

---

[35] Обер Ж.-М. Моральне богослов'я.— Львів, 1997.— С. 159.

[36] Благовестник, или Толкование блаженного Феофилакта, архиепископа Болгарского, на Святое Евангелие.— Москва, 1995.— Т. 2.— С. 97.

[37] Чехович К. Постать Івана Вишенського і Мойсея в творчості Франка.— Прага, 1937.— С. 19.

вишньому,— шлях до цієї правди, а отже, і до свого істинного „я“, Іван Вишенський віднайшов не у площині дискурсивного мислення, а на рівні духовному,— через пережиття заповітів Христа (з „огрому“ поетичного Космосу І. Франка важко навести, принаймні одразу, рядки з такою сильною христоцентричною спрямованістю, на які натрапляємо в „Івані Вишенському“) і через молитву — благання горної Благодати: „Так моливсь Іван Вишенський, / хрест щосили тис до груди — і нараз почув, як дивна / пільга біль його втиша. / Легко-легко так зробилось, / щезла дикая тривога, / ясна певність розлилася / у обновленій душі“ (3, 82).

„Ясна певність у обновленій душі“, „просвітління“ Франкового героя як результат синергії — духовно-моральних зусиль людини та благодатної Божої допомоги. У певності, „що послухав / Бог отсе його благання, / що настала хвиля чуда — / просвітління надійшло“, Іван Вишенський і ступає на „промінний шлях, що скісно в море йшов“ (3, 82).

Ступає не для того, щоб, як Гуттен К.-Ф. Майєра, впасти в „обійми смерти“ (В. Щурат), а щоб знову „кинутись у вир життя, у вир боротьби“[38].

Наступний наш сюжет про апокрифічну символіку новели **„Терен у нозі“.**

Проблема символіки цієї новели, зокрема питання генези, семантики та функціонування в тексті образу терну, уже не раз привертала увагу критиків[39]. Послідовний „терноцентризм“ критиків різних поколінь зумовлений особливим статусом терну в образній системі новели, поліфункціональністю та багатовимірністю цього образу.

Символом терну як образним утіленням ідеї страждання та порятунку поєднані обидві сюжетні лінії структурно-семантичної організації новели — центральна й вужча, або, як їх ще називають, більша й менша параболи.

Тернова шпичка, якою вколовся на воринні малий Юра, заболіла й запекла його в „самім серці“, але й порятувала від неминучої загибелі: він відстав од товаришів, із якими разом біг купатися до Черемоша і яких усіх „проглинув страшний водяний вал“. Це сюжет меншої параболи.

Фабульне ядро більшої параболи — зустріч Миколи Кучеранюка, „найгіршого забіяки в селі і найліпшого керманича на весь Черемош“, із

---

[38] Музичка А. Шляхи поетичної творчости Івана Франка.— Одеса, 1927.— С. 149.

[39] Див.: Колесник П. Син народу. Життя і творчість Івана Франка.— К., 1957.— С. 322; Возняк М. Велетень думки і праці. Шлях життя і боротьби Івана Франка.— К., 1958.— С. 369; Денисюк І. Гуцульські оповідання Івана Франка // Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1964.— Зб. 11.— С. 130—141; його ж. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.— Львів, 1999.— С. 198—199; Скоць А. До джерел Франкової „Притчі про терен“ // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали.— 1972.— Вип. 17.— С. 35—40; Калениченко Н. Українська література кінця XIX — поч. XX ст.— К., 1983.— С. 111; Гаєвська Л. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури кінця XIX — поч. XX ст.— К., 1991.— С. 154; Тростюк І. Мала проза І. Франка кінця XIX — поч. XX століття (проблема циклізації та жанрової модифікації) / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— Львів, 1991.— С. 16—17; Гуняк М. Терен у сумлінні: Оповідання І. Франка „Терен у нозі“ та однойменна поема // Гуманізм і моральність: екзистенційні виміри.— Львів, 1997.— С. 244—247; Комариця М. Тернова символіка у творчості І. Франка: джерела та літературний контекст // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин.— Львів, 1998.— С. 384—389; Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка.— Львів, 1999.— С. 130—132; Ковальчук А. Злочин та очищення. Проблема катарсису в психології Франкових персонажів // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях.— 2000.— № 6.— С. 45—51.

невідомим хлопцем, підлітком літ чотирнадцяти—п'ятнадцяти. Загадкова смерть чужої дитини в бистрині Черемоша стала для Франкового героя причиною тяжких переживань, його „гріхом і мукою". Водночас — джерелом спасіння для цієї надмірно гордої, опанованої злобою та лихими пристрастями душі. Болісні спомини про пережите (Микола вважав себе винним у тім, що, розгубившись, не врятував хлопця) і постійні — упродовж сорока літ — візії нещасного потопельника уві сні, від яких літній гуцул не міг звільнитися навіть на смертному одрі, відвернули Миколу з хибної дороги.

„Бог не хотів тобі дати загинути. То він і тобі вбив такий терен у сумління, що ти мусив почувати його шпигання весь свій вік... Се не був гріх, се була ласка Божа, що являлася тобі як болюче тернове шпигання..." (21, 390),— розтлумачує Миколі „нерозв'язану жасну загадку" його життя приятель і ровесник Юра, оповідаючи при тім свою давню дитячу пригоду з „терном у нозі" й накладаючи її на історію Миколи. „Така двовимірна інтерпретація символу, побудована за принципом залучення мікросюжету в макросюжет, нагадує за формою євангельські притчі. Відмінність літературної форми полягає у тому, що символ міститься не в центральній сюжетній лінії, а в допоміжній, своєрідній „моралі", характерній і для жанру байки"[40]. Із цим поглядом дослідників на другу параболу як на символічний ключ для дешифрування езотеризму першої важко не погодитися. До того ж, право критиків на таку екзегезу узаконив і сам автор, винісши в заголовок новели (як і в назву поетичної версії цього ж сюжету) символіку другої параболи.

Проте, гадаємо, тлумачення символу імпліцитно міститься і в першій параболі, у тайнописі ще одного наскрізного образу-символу новели — хлопця зі „сніжно-білою рукою".

Розкодувати тайнопис „Терну у нозі" допоможе нам звернення до образної системи гностичної апостоліади — апокрифічних „Діянь" (πράξεις), „мандрів" (περίοδοι), „чудес" (υαιυατα), „мучень" (μαρτύριου, τελείωδίς)[41]. Спинімося, зокрема, детальніше над мотивом христофанії в цих текстах, оскільки саме тут початок родоводу Франкового загадкового хлопця.

На відміну від канонічних Євангелій та особливо Діянь апостолів, у яких об'явлення Воскреслого Христа подія рідкісна (Мт 28, 9—10, 28, 16—20; Мр 16, 9—18; Лк 24, 13—51; Ів 20, 14—29, 21, 1—22; Діян 1, 3—9, 9, 3—6), одне з найбільших таїнств, в апокрифічній апостоліаді з її особливою любов'ю до візіонерського елементу мотив христофанії виступає як провідний. Згідно з постулатами гностиків, „людський образ для Христа є

---

[40] Комариця М. Тернова символіка...— С. 385. Див. про це також: Легкий М. Форми художнього викладу...— С. 132.

[41] Концепція гностичного походження апокрифічної апостоліади (Й. Тільо, Р. Ліпсіус, І. Франко, Ф. Піонтек) упродовж останнього десятиліття неодноразово зазнавала ревізії апологетів ортодоксальної генези апокрифічних Діянь апостолів (К. Шмідт, А. Хамман та ін.), які вважали, що місія гностиків полягала лише в переробленні, нехай і ґрунтовному, первісно правовірних текстів, а також прихильниками застосування індивідуального підходу до вивчення кожного тексту зосібна (В. Шнеемелхер). Докладніше про це див.: Мещерская Е. Апокрифические деяния апостолов. Новозаветные апокрифы в сирийской литературе.— Москва, 1997.— С. 23—25. Проте в контексті нашої теми опозиція „гностичний-ортодоксальний" не відіграє надто істотної ролі, оскільки вона майже не зачіпає образної системи цих текстів, зокрема, гностичного „апарату чудес" (І. Франко), з допомогою якого маємо намір дешифрувати символіку цієї Франкової новели.

тільки тимчасово прийнята форма об'явлення, яку він змінює при потребі і обставинах“[42]. Перед апостолами Ісус Христос постає в найрізноманітніших іпостасях: то як корабельник, то як пастух, то як осяйний, незвичайної вроди юнак, але найчастіше як прегарний маленький хлопчик (подекуди вік героя конкретизується — хлопчик років дванадцяти). Власне, саме замилування образом хлопчика Ісуса Р. Ліпсіус виокремив як стильову домінанту апокрифічної апостоліади.

Поява хлопчика Ісуса — незалежно від того, як він „виявляє апостолам своє буття“ (Р. Ліпсіус) — у візіях, снах чи наяву — завжди знаменує Божу опіку й турботу про людину. „Отроча красно“ допомагає апостолам у найнебезпечніших ситуаціях, звільняє їх від гонителів, провіщає прийдешню долю, надихає язичників на виконання волі учнів Христа...

Ісус Христос в образі маленького хлопчика — наріжний камінь символічної структури ще однієї парости апокрифів — леґенд про святу літургію. Якщо христофанія апокрифічної апостоліади генетично сягає євангельських сторінок, попри істотну відмінність теологічної та художньої інтерпретації гностиків від містерії першоджерела, то джерела символічного образу дитини Ісуса цього циклу леґенд сягають християнського догмату Євхаристії: „Один із найпрекрасніших і дерзновенно-одважних символів християнського богослужіння, таїнство євхаристії, дав початок не менш одважним, образним, фантастичним і різноманітним леґендам про евхаристичне чудо“[43].

Фабульні колізії леґенд про євхаристичне чудо розгортаються навколо такої події: присутній у храмі при Таїнстві Євхаристії язичник (іноді християнин-маловір) бачить не хліб і вино, а живу дитину, яку заколює диякон. Тілом і кров'ю цієї дитини причащаються вірні та священнослужителі. Поганин, вражений побаченим (окрім нього, ніхто більше не спостеріг сього дива), приймає хрещення. Власне, ідея навернення чи не найосновніша в леґендах про євхаристичне чудо.

І ще один екскурс на „чуже“ поле. Цього разу об'єктом нашої уваги стане леґенда з єгипетсько-скитського Патерика під назвою „Оповідання про каменяра Евлогія“. Гадаємо, навіть побіжне ознайомлення з цією леґендою дає відповідь на запитання, чому саме її виокремлено з-посеред багатьох інших типологічно споріднених текстів (до слова, органічно інтеґрованих у давньоукраїнське письменство) і розглянено в контексті генеалогії новели „Терен у нозі“.

Про що ця давня історія, яку невідомий автор уважав настільки повчальною, що „списав її на пам'ять потомним“?

---

[42] Див.: Lipsius R. A. Die apokryphen Apostelgeschichten. Ein Beitrag zur altchristlichen Literaturgeschichte.— Braunschweig, 1887.— Bd. 2.— Theil 1.— S. 264.

[43] Яцимирский А. К истории апокрифов и легенд в южнославянской письменности. IX. Сказания об евхаристическом чуде // ИОРЯС.— 1910.— Т. XV, кн. 1.— С. 1.

Детальніше про леґенди про святу Літурґію див.: Kałuzniacki E. Die Legende von der Vision Amphilog's und der Λόγος ἱστοριχός // Archiv für slavische Philologie.— 1903.— Bd. 25.— S. 101—108; Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XVII. Амфилог-Evalach в легендах о св. Грале // Сборник Отделения русского языка и словесности.— 1890.— Т. 46.— С. 331—349; його ж. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. XXI. К видению Амфилога // Там само.— 1892.— Т. 53.— С. 137—146; Туницкий Н. Древние сказания о чудесных явлениях Младенца Христа в евхаристии // Богословский вестник.— 1907.— Май.— С. 201—229.

Про сенс земного життя людини, про Божий промисел. А ще про скромність і гординю, альтруїзм і захланність. Саме ці полярні моральні парадигми уособлює Евлогій, герой єгипетського оповідання. До переродження „простого, а так праведного каменяра“ в особистість із неґативною ціннісною орієнтацією несвідомо спричинився божий старець Данило. Колись, зворушений способом життя Евлогія (за золотий, отриманий за цілий день тяжкої каменярської праці, Евлогій накуповував увечері страви й хліба не тільки для себе, але також „на угощення бідних і подорожніх і навіть на накормлення голодних псів“, і так чинив він упродовж багатьох літ, „не дбаючи про завтра і вповаючи на Бога, що продержить його в силі і здоров'ю так, як держав досі“) (21, 137), Данило виблагав у Господа для каменяра великі статки, аби той „міг простягти свою руку на всіх бідних у краю“, і тоді, певен був пустинник, „тисячі і тисячі мільйонів благословитимуть Бога за нього“ (21, 138). Вірив божий старець і в те, що Евлогій не „стратить своєї праведности від великого багатства“, і тому без ваганъ поручився перед Богом за його чисту, як золото, душу. Проте замість любови каменяр Евлогій „винагороджується“ людською ненавистю, а пустинник Данило — тяжкими душевними переживаннями, викликаними появою уві сні дитини та усвідомленням того, що він спричинився до загибелі людської душі: „Майже щоночі я бачив у сні дитину на камені і чув її грізний голос: „Віддай мені Евлогієву душу! Ти запоручився за неї“ (21, 140).

Що ж бачимо при зіставленні „Терну у нозі“ та „Оповідання про каменяра Евлогія“?

Аналогічну модель сюжетної конструкції, тотожний тип нарацийної структури (так само, як і пустинник Данило, літній гуцул оповідає про пригоду, що трапилася з ним понад сорок років тому, збігається навіть час події), той самий наскрізний образ-символ хлопчика — образного втілення ідеї духовного спасіння, певну подібність у царині психологічного малюнку переживань героїв (хоча, звісно, про якісь аналогії в аспекті поетики характеротворення між персонажами єгипетської леґенди, які, згідно з канонами жанру, виступають тільки як утілення відповідних моральноетичних парадигм, і глибоко психологічним, індивідуалізованим образом Миколи Кучеранюка не може бути навіть мови).

До речі, образ Миколи Кучеранюка дуже цікавий і у площині художньої інтерпретації богословської проблематики, персоналізму відкуплення зокрема. Спасіння душі Миколи Кучеранюка — це не тільки дарована йому Божа ласка, це плід його готовности до діалогу з Богом, його здатність почути Господа й піти Йому назустріч. Тому Микола, попри всі його страждання, людина щаслива, обдарована Божою благодаттю: „Кождий з нас не раз у життю бачив такі знаки Божої осторогі, але не кождий видить їх, не кождий відчуває в них палець Божий, і тому так багато людей залітає в пропасть. Недаром говориться про таких в Євангеліях: „Мають очі і не видять, мають вуха і не чують. А ти можеш уважатися щасливим, що ти провидів і прочув у саму пору“ (21, 390).

Глибинної трансформації в аспекті психологізму та пластичности зображення зазнає в новелі І. Франка й образ хлопчика. Загадковий, із „невимовно сумовитим лицем“ і „жасним усміхом на обличчі“, хлопець зі сну Миколи Кучеранюка — образ художньо набагато сильніший, аніж дитина зі сну пустинника Данила. Особливо вражає у портреті „ясенів-

ського хлопчища“ „сніжно-біла дитяча рука“, наскрізна деталь у творі, яка ще більше посилює символістську сутність образу. Звернімося знову до тексту, до живописання однієї з останніх візій Миколи: „На тім самім місці, де колись сорок років тому, хлопчище з моєї дараби зсунувся в воду, побачив я нараз, як із брудно-жовтої повені висунулася сніжно-біла дитяча рука [...] рука знов виринає з води, мов блискавка з хмари, і ніби судорожно хапає за щось — достоту так, як той, що топиться у воді. Раз, другий, третій вихапувалася отак і знов щезала у воді...“ (21, 386). Либонь, тут можна говорити також про збагачення семантики образу біблійною традицією. Відомо, що найдавніший у християнському мистецтві символ Бога — це простягнена з-над хмар рука. Цей знак уже в катакомбах і на старохристиянських саркофагах символізував з'явлення Бога[44].

І ще деякі спостереження над криптограмою образу хлопчика в аналізованій новелі. Додатковий семантичний пласт цього образу випрозорюється при контекстуальному прочитанні художнього доробку І. Франка.

Як зауважено дослідниками, один із прийомів поетики сновидінь письменника полягає в тому, що в сонних візіях його персонажів-переступників часто транслюються образи їхніх жертв: дідові Гарасимові сниться жидівочка, постійним об'єктом сонних марень Ганки є образ мертвої Фрузі, Бовдур у картинах власних сонних візій стає потопельником у кривавій ріці[45]. Цей ряд спостережень над моделлю „взаємин“ у дискурсі письменника опозиційної пари кривдник і його жертва можна продовжити.

Із огляду на сакральну семантику прототипа цілком закономірно, що Миколі Кучеранюкові в його візіях і сновидіннях як образ жертви транслюється саме образ хлопчика. Невипадково перша зустріч Миколи з невідомим хлопцем відбулася після великої бійки в шинку, внаслідок якої багато парубків „пішли додому з порозбиваними головами“, а „своєму найтяжчому ворогові“ Олексі Когутикові Микола „догодив так, що за кілька неділь його поховали“; невипадково показався Миколі уві сні „хлопчище“ й тієї ночі, коли він тяжко побив свою жінку... Пам'ятаємо євангельське: „Усе, що ви зробили одному з моїх братів найменших,— Ви мені зробили“ (Мт 25, 40).

Очевидно, неважко вловити в цьому осмисленні євангельської теми як неповторний тембр голосу І. Франка, так і суголосність Франкової образної інтерпретації першоджерела світовій літературній традиції.

Ще один аспект проблеми. Чи Франків „хлопець“ — образне втілення ідеї духовного порятунку, персоналізму відкуплення — є віддзеркаленням „світового поетичного універсууму“ (В. Топоров), чи згадані леґенди, у яких образ дитини Ісуса функціонує саме з такою сакральною символікою та семантикою, можна вписати в ряд джерел, із яких митець „черпав своє натхніння“?

Спершу щодо тандему „Терен у нозі“ — „Оповідання про каменяра Евлогія“. Попри посутню відмінність Франкової інтерпретації теми від першовзору, збіги у площині сюжетотворення та образотворення обох текстів такі очевидні, що пояснити їх явищем типології було б, очевидно, занадто відважно. Отож тут лишень зазначимо: 1900 р. у видавництві „Просвіта“ побачила світ збірка під назвою „Староруські оповідання“. Пе-

---

[44] Lurker M. Słownik obrazów i symboli biblijnych / Tłumaczył Kazimierz Romaniuk.— Poznań, 1989.— S. 198.

[45] Ковальчук А. Злочин та очищення...— С. 48.

редмову до цієї збірки, а також переклад оповідань українською мовою, зладив І. Франко. Із-посеред інших леґенд, зібраних під дахом „Старoруських оповідань", письменник особливо виокремив „Оповідання про каменяра Евлогія" — за живий малюнок дійсного життя і глибшу, людяну думку.

Так само мають право на занесення до реєстру літературних джерел творчости І. Франка й апокрифічні тексти. Хоча, безсумнівно, Ісус-дитина — константний символічний образ не тільки поетики „таємних" книг. Як дитина Христос постає і в євангельських оповіданнях про його народження, у піснеспівах на різдвяні сюжети, у леґендах про об'явлення Христа віруючим, у творах образотворчого мистецтва. Але функціонально, як уже мовилося, образ „тернового" хлопця найбільше співзвучний саме апокрифічному кодові.

Тепер про сліди знайомства І. Франка з апокрифічною апостоліадою та з леґендами про божественну літургію. Слідів цих надто багато. З огляду на „апокрифільство" письменника, це вповні природно. Тому доведеться обмежитись посиланням тільки на окремі факти, закцентувавши при тому увагу на хронологію. Новела „Терен у нозі", пригадуємо, написана на початку 1902 р. Того ж таки 1902 р. побачив світ 3-й том „Апокрифів і леґенд з українських рукописів. Апокрифічні діяння апостолів" Але з епістолярію І. Франка знаємо, що „Апокрифічні діяння апостолів", у якому вміщено „**Повесть ѡ съдѣанїи с҃тыхь аплъ Андреа и Матфеа...**" з рукопису Університетської бібліотеки у Львові, а також „**Мч҃ние с҃тго апла Матфеа**" зі збірки бібліотеки Оссолінських, були готові до друку ще 1901 р. І ще трохи хронології. 1902 р. у часописі „Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde des Urchristentums" І. Франко оприлюднив розвідку „До питання гностичних „περίοδοι πέτρον", яка має щонайбезпосередніший стосунок до теми нашої розмови, а в 4-му томі „Апокрифів і леґенд" — декілька текстів про святу літургію. Крім того, студії І. Франка засвідчують, що йому були добре відомі грецькі та церковнослов'янські тексти апокрифічних Діянь апостолів і оповідань про святу літургію, які опублікували інші вчені (Й. Тільо, К. Тішендорф, М. Боннет, С. Новакович, М. Сперанський, О. Калужняцький). На праці цих дослідників І. Франко раз у раз покликається у своїх працях, зокрема зі студії Р. Ліпсіуса робить своєрідний покажчик тих місць, де німецький учений вказує на образ Ісуса-дитини як на „спеціяльну прикмету" гностичних леґенд.

Поезія **„Як голова болить!.."** посідає доволі осібне місце в корпусі текстів І. Франка, навіяних апокрифами. Особливість цього вірша порівняно з іншими апокрифічно маркованими текстами митця — у характері трансформації первовзору: літературну тему (історію святого апостола Матвія у країні людожерів) поет транспонує на власне життя, на свої дуже особисті переживання, які або „страшно", або „трохи соромно" нести „на розпуття шляхове". „Ви немов жалуєте на себе, що витримали там, де другий луснув би або „розійшовся" [...] Тільки то не шумовина, пане товаришу, оте, що вилилось у Вас на папір. Коли серце „обкипає", то вже, звісно, не шумом, а кров'ю. Мені Ваші вірші здалися червоними, а шум звичайно сивий буває, часом білий"[46],— писала І. Франкові Леся

[46] Леся Українка. Лист до Івана Франка від 13—14 січня 1903 р. // Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т.— К., 1979.— Т. 12: Листи (1900—1913).— С. 13, 17—18.

Українка про одзвук в її душі двох його поетичних карток „Із дневника“ — „Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...“ і „Як голова болить!..“

Але перш аніж повести мову про біографічну зумовленість поезії „Як голова болить!..“, коротко про її передтекст, про **„Повѣсть ѿ съдѣанїи стыхь апль Андреа и Матфеа, и како пострадаша въ градѣ члкwядець, и како спсени быша Гмь нашим Іс Хсмь. и кыимь ѿбразом wбращени бывше члцн ѿни въ православнои вѣрѣ“** (така повна назва української редакції цієї пам'ятки). Повість ця належить до однієї з найрозлогіших паростей ранньохристиянського неканонічного епосу — Апостольських діянь, „мандрів“, „чудес“, „мучень“, авторство чи радше редакторство яких приписується гностикові Левкію Харіну. Грецький оригінал пам'ятки сягає II ст.*, церковнослов'янські списки — XIII ст. Серед останніх — найдавніші публікації сербського та болгарського ізводу[47], з кінця XV — початку XVI ст. походить український список зі збірки Університетської бібліотеки у Львові[48], XVI ст. датовані також російські редакції апокрифа[49].

До розряду „хибних“ книг апокрифічні Діяння апостолів потрапили відразу ж після їх виходу в духовно-комунікаційний простір ранньохристиянського світу. Так, уже в Каноні Мураторі (кінець II ст.) натрапляємо на таку інвективу, спрямовану супроти щораз більшої кількости апокрифічних Діянь апостолів: „Діяння всіх апостолів записані в одній книзі“[50]. Як вимисли еретиків потрактував Діяння Андрія, Йоана та інших апостолів Євсевій Кесарійський у своїй „Церковній історії“. Псевдоепіграфічна апостоліада ввійшла також до „Переліку книг апокрифічних, які нами не приймаються“ „Декрету папи Ґеласія“ (V ст.); заборонив книгу Левкія Харіна й VII Вселенський собор (787): „Анафема всьому написаному тут, од першої літератури до останньої! Нехай ніхто не переписує її! Вважаємо за необхідне спалити її!“[51]

Але, незважаючи на суворі перестороги та анафеми, апокрифічні Діяння апостолів упродовж віків переписувалися не раз. І не лишень побожними грамотіями, які шукали в них духовної поживи, але й багатьма літераторами теж. Останніми, звісно, по-своєму. Оминаючи численні західноєвропейські середньовічні переробки апокрифічної апостоліади (за-

---

* До нашого часу цей текст не зберігся, уявлення про нього можна скласти з пізніших апокрифів про апостола Андрія у грецьких і латинських кодексах, укладених не раніше, як у VIII ст. Наукові студії та публікації пам'ятки припадають на середину — кінець XIX ст. Серед перших видавців грецького тексту „Повісти...“ — К. Тільо, К. Тішендорф, М. Боннет.

47 Див.: Публікації С. Новаковича (Starine.— 1876.— Kn. 8.— S. 55—64).

48 Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. III: Апокрифи новозавітні. Б. Апокрифічні діяння апостолів / Зібрав, упорядкував і пояснив д р. Іван Франко.— Львів, 1902.— С. 126—141. Прикметно, що український список „Повісти...“ виявляє, як спостеріг І. Франко, редакцію, відмінну від решти церковнослов'янських настільки, що „мусимо вважати його, особливо в першій половині, за другий переклад грецького тексту, незалежний від того, з якого пішли інші старослов'янські тексти“ (Див.: Там само.— С. 141).

49 Див.: Петровский С. В. Апокрифические сказания об апостольской проповеди по северо-восточному Черноморскому побережью. Очерк из истории древнехристианской литературы // Записки Одесского общества истории и древностей.— 1897.— Т. XX.— С. 29—48; 1898.— Т. XXI.— С. 1—184; Сперанский Н. Апокрифические деяния апостола Андрея в славянорусских списках, опыт критики текста.— Москва, 1894.

50 Див.: Мецгер Б. М. Канон Нового Завета: Происхождение, развитие, значение.— Оксфорд, 1998.— С. 193.

51 Див.: Акты Вселенских соборов.— Казань, 1891.— Т. VII.— С. 192.

цікавленого читача відсилаємо до передмови І. Франка до 3-го тому „Апокрифів і леґенд з українських рукописів“, у якому поряд із низкою тонких спостережень подано доволі обширну літературу питання), а також „ходіння“ апокрифічних апостольських діянь у нашому письменстві, не можемо, проте, не згадати про відгук їх у пізнішій европейській літературі, яка завдячує цьому пластові „таємних“ книг такі шедеври, як „Quo vadis?“ Г. Сенкевича, інтертекстом якого став знаменитий епізод із апокрифічних „Діянь Петра“[52], „Волх-чудотворець“ Кальдерона та „Фауст“ Ґете.

„Аснована на тонесеньку ниточку“ (І. Франко) Священної історії — на рядках Благовісти про розподіл Ісусом світу поміж апостолами перед своїм Вознесінням (Мт 8, 19; Мр 16, 15; Ів 20, 21) і на коротенькому уступі Першого послання апостола Петра про його проповідь у Понті (1, 1—2), „Повість про діяння святих апостолів Андрія і Матвія“, як і інші тексти гностичної апостоліади, поєднала в собі різні культурно-релігійні традиції: передання про місійну подорож апостолів із Єрусалиму на Чорне море („спершу на [відоме] узбережжя, згодом до диких племен Кавказу й кіммерійського Херсонесу“)[53], переплетені з місцевими леґендами оповідання грецьких колоністів про Чорноморське узбережжя, сюжети та образи морських казок, а також еллiністичної літератури, насамперед „Одіссеї“ Гомера[54].

До речі, щодо місця леґендових мотивів у текстовій структурі „Повісти про діяння святих апостолів Андрія і Матвія“. Відзначаючи вслід за іншими вченими (Г. Ґутшмідтом, Р. Ліпсіусом, Е. Добшіцем, О. Веселовським) синкретичний характер апостоліади „таємних“ книг, І. Франко особливо підніс у полігенезі апокрифів про Андрія та Матвія лепту „дивного“ міста Корсуня: „Корсунь, грецький Херсонес чи Херронес Таврійський, стародавня колонія гераклійців, був здавна, ще від Гомерових часів, країною вигнання й чудес. Туди з Авліди перенесла чудесно Артеміда посвячену їй Іфігенію; відси черпав Геродот свої відомості про андрофагів-людоїдів, які дивовижною луною відбилися [...] в апокрифічнім оповіданні про пригоди св. Матвія й Андрія у тих людожерів на північнім березі Чорного моря“ (34, 126—127).

Ще дивовижніше апокрифічне оповідання про святих апостолів Матвія та Андрія відбилося в тексті самого І. Франка. „**Въ дни ѿны**“ випав апостолові Матвію „**жребїи ити въ странꙋ чл҃вѡꙗдець**“: „**Тїи бо҃ чл҃ци града того ни хлѣба ꙗдѣхꙋ, ни воды пїахꙋ, нꙋ ꙗдѣхꙋ плъть чл҃ча и кръвь пїахꙋ и въсѣкого чл҃ка градꙋща ємлѣахꙋ и изимаахꙋ ємоу ѡчи, и даахꙋ имъ былїа, ѿтравлъше ведѣхꙋ вѣ темницꙋ · и прѣдпоставлѣахꙋ имь ꙗсти трѣвꙋ селнꙋѧ**“[55]. Із в'язниці Матвія (а також мужів 210, і жінок 100, і дітей 49) вибавляє апостол Андрій, що на повеління Ісуса Христа разом зі своїми

---

[52] Принагідно наведемо тут цікаві міркування Марека Старовейського про генезу мотиву „Quo vadis“ в романі Г. Сенкевича. „Цей епізод взято з апокрифічних „Діянь Петра“, яких, проте,— підкреслює критик,— Сенкевич ніколи не читав, натомість зачерпнув його з римської трагедії“ (Див.: Apokryfy Nowego Testamentu. Ewangelie Apokryficzne. Część I.— S. 47—48).

[53] Lipsius R. Die Apokryphen Apostelgeschichten und Apostellegenden.— Bd. 2.— Theil 1.— S. 613.

[54] Там само.

[55] Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. III.— С. 126.

учнями прибуває до країни людожерів. Далі леґенда оповідає про те, як Матвія та Андрієвих учнів підхопила небесна хмара „**ѝ полôжи ихъ на гѡрꙋ, ѝ деже Петръ сѣд оучаше нарѡды...**“[56] Натомість на долю самого Андрія, що залишається серед людожерів, випадає багато страждань. Проте з Божою допомогою він не тільки звільняється від своїх мучителів, але й, проповідуючи науку Христову **людїемъ града чл҃вѡıадець**, чинить немало чудес, найбільшим із яких є навернення дикого племени людоїдів до істинної віри.

Такий сюжет цієї давньої повісти, яку І. Франкові лучилося знайти по дорозі своїх наукових студій. У цьому місці, мабуть, годиться звернути увагу на два моменти: на хронологію і на те, що відкриттям „Повісти про діяння святих апостолів Андрія і Матвія“ як прототексту досліджуваної поезії завдячуємо Д. Козію[57].

Отож, про хронологію. Поетична картка „Як голова болить!..“ датована 2 грудня 1901 р. „Апокрифічні діяння апостолів“, у яких уміщено „Повість про діяння святих апостолів Андрія і Матвія“ з рукопису Університетської бібліотеки у Львові кінця XV — початку XVI ст., а також ще одну пам'ятку апокрифічної апостоліади, що функціонувала на українських літературних теренах, „**Мч҃ние ст҃го ап҃ла Матфеа еѵ҃листа**“ зі збірки XVI ст. бібліотеки Оссолінських, побачили світ наступного (1902) року, проте з епістолярію письменника знаємо, що цей том був готовий до друку ще 1901 р.

Прикметно, що спосіб трансформації *Dichtung y Wahrheit* І. Франко не полишає за поетичною заслоною, а „мистецькою рукою“ (М. Мочульський) детально описує процес народження своєї візії (поезія „Як голова болить!..“, обіч таких творів, як „Над великою рікою“, „Перехресні стежки“, „Ніч. Довкола тихо, мертво...“, „Іван Вишенський“, „Блюдитеся біса полуденного“, „Великий шум“, знакова у Франковому візійному корпусі), „подібно як Достоєвський процес своєї епілепсії, Мопассан процес діяння етеру, а Герман Нотнаґель процес умирання“[58]: „Як голова болить! Пожовклі карти / Рукопису старого помаленьку / Перебігають стомленії очі, / А в голові грижа, немов павук, / Снує сітки, немов штукар у тьмі / Пускає сині, білі, пурпурові / Ракети, огняним млинком вертиться, / То вказує в бенгальськім світлі дикі / Якісь появи, що з тих карт пожовклих / Зриваються, немов осіння листя / Під подихом хуртовини...“ (3, 171).

„Перші Франкові галюцинації,— спостеріг М. Мочульський,— з'являлися вночі, себто тоді, коли його мозок був страшенно втомлений, бо ж знаємо, що поет, не зважаючи на свою недугу, перевтомлював себе невсипущою літературною працею. На зміст галюцинацій, без сумніву, мала вплив і його жива поетична фантазія“[59]. Наведені рядки — початок поезії „Як голова болить!..“ — промовисте підтвердження цих спостережень критика.

На семантику поетичних візій І. Франка немалий вплив мала також і його лектура. Оті „пожовклі карти рукопису старого“ (до свого авторського тексту поет майже „живцем“ переніс цілий уступ з апокрифічної ле-

---

[56] Апокрифи і леґенди з українських рукописів. Т. III.— С. 133.

[57] Козій Д. До генези...— С. 479.

[58] Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади.— Львів, [1938].— С. 59.

[59] Там само.— С. 103.

ґенди, що змальовує поневіряння апостола Матвія у країні людожерів, передавши цей уривок прекрасним білим віршем, за обсягом це найбільший „чужий“ фраґмент поезії „Як голова болить!..“) зродили автоскопію поета зі святим Матвієм, стали тією декорацією, на якій розгортається вже його, Франкового, „серця драма“: „І вже щеза з перед очей рукопис / І ту страшну історію читаю / У власнім серці: як я заблукався / У город — будь ім'я його прокляте! — І поєно мене отруйним зіллям, / Як очі вибрано мені, щоб я / Не бачив, хто мене й пощо в'яже, / І як замісто хліба довго-довго / Я годувавсь ілюзій диким зіллям“ (3, 171).

Першопричини цієї повної духовної дезорієнтації, загублености у світі, а відтак і зневіри автора до буття (тотожність ліричного героя і біографічного автора аналізованої поезії ще, здається, ніхто не піддавав сумніву), криються в життєвій основі, у психобіографічних чинниках поетових „днів журби“ (картка „Як голова болить!..“ — родом саме звідси), пояснюють Франкові дослідники, шукаючи при тім більших чи менших слідів тих „металевих ниток“, де твір митця „в'язався з його власним життям“.

Серед тих „гранично скрутних життєвих обставин“, що, сублімувавшись, витворили „трагічно-песимістичну тональність“ (Б. Тихолоз) медитації „Із дневника“, як, додаймо, і цілого ряду інших — „і то найсильніших“ (В. Лукич) Франкових поетичних текстів („Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє...“, „Майові елегії“, „Ти знов літаєш надо мною, галко“), сповнених „глибинної течії індивідуального болю“ (О. Колесса), передчуттям невідворотного кінця,— тяжка, як виявилося невдовзі, невиліковна недуга, що вже тоді підступала до поета все ближче і ближче. „Йому було так гірко взимі 1902 року, що йому здавалося, що вже наближається скорий кінець його життю або божевілля“[60],— писав М. Мочульський, наводячи оті розпучливі рядки: „Ти знов літаєш надо мною, галко, / І крячеш горя пісню монотонну [...] Моє ти фатум, невідступна зморо, / На мозок мій нещасний кандидатко, / Не кряч так зично, не лети так падко! / Не бійсь, піде твоя побіда гладко! / Я не втечу! Впаду вже скоро-скоро“ (3, 152).

Чи не це гірке усвідомлення неминучости здійснення присуду долі спричинилося значною мірою до погляду поета на своє минуле „крізь чорні окуляри“ (В. Дорошенко), як на оману, як на ілюзії?

Тут одійдемо трохи вбік і пригадаймо, що в час недуги І. Франко так само через чорні окуляри починає дивитися на свої стосунки з деякими людьми зі найближчого оточення, із М. Грушевським зосібна. „Те, що колись він здержував силою свого духу та розуму, всі колишні — справжні чи уявні — удари та кривди тепер спливли з глибин підсвідомости і прибрали гіпертрофованих форм“[61],— пояснював В. Дорошенко основну причину тодішніх нарікань І. Франка на М. Грушевського.

Якщо ми вже торкнулися теми віддзеркалення недуги митця в його художніх текстах, відзначимо також, що печать хвороби простежується не тільки на змістовому рівні тих чи інших Франкових творів, але й на поетикальному. Характерно, що саме з особливостями психофізичної структури особистости І. Франка пов'язував Л. Білецький генезу такого

[60] Мочульський М. Іван Франко: Студії та спогади.— С. 104.

[61] Дорошенко В. Іван Франко і Михайло Грушевський // Сучасність.— 1962.— № 2.— С. 10.

вагомого місця візій в естетичній системі поета: „Страждання і хороба виделікатнюють нервову систему й усю духову структуру Франка. І в останній добі його творчости я відчуваю уже моменти епілептичного здеґенерування його духа, і ухо поета почало відкриватися для прийняття таємничого, містичного світла, і творча уява поета, що спричинювалася до витворення найвищих скульптурних образів, картин метафізичного стилю, ся уява перебивається творчою уявою містичною, химерною чи примарною; наслідком таких уявно-творчих перебоїв у поезії І. Франка з'являється нова форма — форма візій [...] Але ся прикмета поетичної творчости не лише не зменшила вартости його поетичних творів, а, навпаки, підняла їх ще на вищий щабель, надала ідеям і образам поета ще глибшої перспективи — абстрактно-емоційної і містичної"[62].

Повертаючись знову до наведеного уривка поезії „Як голова болить!.." — картини автоскопії поета зі святим Матвієм, зауважимо, що крізь ампліфікований тут образний ряд (сліпоти, отруйного зілля, хліба) випрозорюється не тільки текст-палімсест — апокрифічна леґенда, а й не менш виразно прочитуються образи-символи з євангельського семантичного поля. Згадаймо євангельський образ хліба як дару Божого (Лк 11, 3) — найвеличнішого з усіх дарів (Мр 14, 22), як символ Слова Божого, що його належиться споживати повсякчас (Мт 4, 4), символ Самого Христа Спасителя, що є істинний хліб небесний, хліб життя, живий і животворящий. „Ісус же їм: „Я — хліб життя. Хто приходить до мене — не голодуватиме; хто в мене вірує — не матиме спраги ніколи" (Ів 6, 35). „Я — хліб живий, що з неба зійшов. Коли хтось цей хліб їстиме, житиме повіки. І хліб, що його я дам, це — тіло моє за життя світу" (Ів 6, 51).

Усе це створює в текстовій структурі Франкової медитації архетипну модель із підкреслено універсальним етичним значенням. Ці рядки поета значущі й поза своєю автобіографічністю. Мабуть, не випадково, публікуючи поезію „Як голова болить!.." 1906 р. другий раз (у циклі „Із книги Кааф" збірки „Semper tiro"), І. Франко зняв заголовок „Із дневника", під яким уперше (ЛНВ, 1902, кн. 11) у складі ліричного диптиха разом із віршем „Опівніч. Глухо. Зимно. Вітер виє" побачила світ ця поетична картка.

Художнє осмислення ідеї втрати довір'я до буття, як жниво людини, що „замісто хліба довго-довго" годувалася „ілюзій диких зіллям",— наступний мотив вірша „Як голова болить!.." — так само містить два пласти: як на семасіологічному рівні тексту, так і на інтертекстуальному.

Так, за втратою довір'я до буття самого автора (суголосні поетичному дискурсові І. Франка мотиви безнадійности, душевної бентеги, подекуди навіть бажання власного небуття, звучать і в його епістолярію, як, наприклад, ось у цьому листі до Михайла Павлика: „Надто на мене находить часто психічна неміч, якась дика тоска, що й жити не хочеться" (50, 91) бачимо так само не тільки особисту драму поета, а й те, що, скажімо словами Лесі Українки, „не його одного обходить".

А за ремінісценціями з апокрифічної леґенди — біблійні та євангельські паралелі. Приміром, епізод звільнення Матвія апостолом Андрієм, перед яким відкриваються двері темниці, сягає канонічних Діянь апосто-

[62] Білецький Л. Хто такий Франко для українського народу? // Літературно-науковий вістник.— 1926.— Кн. 7/8.— С. 231.

лів, де учнів Христа з в'язниці чудесною силою звільняє Ангел Господній (Діян 5, 19; 12, 6—11; 16, 25).

Перед Франковим героєм, на відміну від персонажів апокрифа та осіб Священної історії, двері темниці не відчиняються. Промінець надії на визволення, ледь блиснувши, гасне. Вирок — „Три дні ще, і тоді / Час буде вивести його" — сприймається байдуже: „Мені не страшно. Що ж три дні! Могли / І зараз брать" (3, 172). „Таким кінцевим песимістичним зворотом,— зауважує Д. Козій,— змінює Франко цілковито настрій леґенди"[63].

Про емоційно-тональну асиметрію між Франковим текстом (фінальним акордом поезії зокрема) і „Повістю про діяння святих апостолів Андрія і Матвія" — переґодом, наразі ще декілька зауваг про літературні джерела наведеного сеґмента вірша „Як голова болить!.." — апокрифічні та євангельські.

З апокрифічним первовзором текстуально цілком збігається ось це місце Франкового вірша: „Три дні ще, і тоді / Час буде вивести його" (3, 172). Так само тексту-прототипу сягає образ барки зі Спасителем (апостол Андрій на допомогу Матвієві припливає на барці з-за моря, керманичем у якій були Ісус Христос і два ангели з ним). І, нарешті, рядок „Встань і вийди" — ремінісценція з Євангелія від Івана, слова Ісуса, звернені до Лазаря (Ів 11, 43).

Що ж до емоційно-тональної асиметрії між Франковою поезією і апокрифічною леґендою, то вона зумовлена відмінною стратеґією обох текстів, різною концепцією героїв, урешті-решт, принципово іншою художньою ситуацією.

„Повість про діяння святих апостолів Андрія і Матвія", незважаючи на істотну теологічну та естетичну відмінність від канонічних Діянь апостолів, зокрема, попри замилування її автора до різних чудес, гностичних у тім числі, текст із виразною христологічною спрямованістю, з яскраво експлікованою семантикою образів Андрія та Матвія як виконавців волі Ісуса, свідомих своєї месійности. У сюжетну канву й образну систему цієї апокрифічної пам'ятки вплетено чимало догматичних екскурсів, цілих уступів зі Святого Письма, алюзій, ремінісценцій, цитат, напівцитат, парафраз, образів. Чільне місце в теології тексту належить молитвам, що виникають у кульмінаційні моменти сюжету, слугуючи імпульсом для його дальшого розвитку. „Просіть і дасться вам" (Мт 7, 7; Лк 11, 9) — художнє розгортання цієї євангельської істини посідає особливо значуще місце в семантичному просторі „Повісти..." У цьому дидактичному елементі якраз і видно тенденцію апокрифічних апостольських діянь, зазначав І. Франко, полемізуючи з таким компетентним знавцем апокрифів, як німецький дослідник Е. Добшіц, котрий уважав апокрифічні апостольські акти „попросту виплодами християнської белетристики, романами та повістями, писаними без серйозних доктринальних чи догматичних цілей" (38, 175).

Герой Франкової поезії, опинившись у межевій ситуації, своє становище сприймає з повною резиґнацією: „Не надійся нічого! Мовчи і жди!" (3, 172).

---

[63] Козій Д. До генези...— С. 480.

Його довір'я до буття, як уже мовилося, поважно захитане. Але „чи може довір'я людини до буття спасти до нуля, чи можливе було б існування людини, пронизане цілковитим недовір'ям до буття? Тільки в стані розпачу є така можливість, але той стан не міг би тривати. Коріння життя дуже цупке, і навіть тоді, коли людина кидається в безнадійності, десь на дні душі тліє іскра довір'я до буття"[64],— розмірковує Д. Козій, прочитуючи велику групу художніх текстів І. Франка („Смерть Каїна", „Іван Вишенський", „Мойсей", „Цар і аскет", „Бідний Генріх", „Поема про білу сорочку") саме в парадигмі довір'я до буття.

Знаменно, що цю „іскру довір'я до буття" у Франковій поезії спостерегла саме Леся Українка, авторка „Contra spem spero" (зринає в пам'яті „Без надії надія" апостола Павла), конгеніальне прочитання якої диптиха „Із дневника" підмітила Л. Бондар: „Поет відчув поета, геній зрозумів генія"[65]. „І хто марить для себе про таке чудо, то чи не есть то якесь несвідоме почуття, що йому справді досить тільки почути слова: „Встань і вийди!", щоб встати і вийти? Коли так, то нащо ждати „барки з Чорномор'я?"... Нащо вичікувати тії кабалістичні „три дні", а не вийти зараз таки в перший день, ледве сторожа хоч трошки одхилить двері?"[66]

Довгий ряд творів І. Франка після „сумоглядних співів" „днів журби" — підтвердження, більш аніж промовисте, Лесиної проникливости. Згадаймо бодай „Мойсея", цю поему „подоланного сумніву" (М. Зеров), з її гімном життю („Бо життя — се клейнод, хіба ж є / Що дорожче над нього!" (5, 240), Франкові передмови до останніх збірок, що вражають дивовижним оптимізмом тяжко хворого митця, закоханістю в життя, у „той найвищий скарб у житті чоловіка, в якім він ніколи не повинен зневірюватися" (38, 484). Так писав І. Франко в передньому слові до збірки „Батьківщина" (1911), подібні настрої звучать і в його останніх листах, змушуючи нас щоразу замислюватися над глибиною людської натури, таємницями її психіки...

Апокрифи — пастка для Франка-митця. Постулюючи цю й подібні формули, критики, власне, послуговувались одним-єдиним арґументом: довголітня праця І. Франка над апокрифами відбирала в нього дорогоцінний час, і якби письменник не згайнував свого життя на всіляке „старе папір'я", то... Відтак розмова неодмінно переходила в русло „невроджених дітей", „невиспіваних співів" митця.

Одначе такі constructiones in futuro — річ не вельми вдячна, а тим паче не надто наукова. Натомість аксіоматично: в „апокрифічному" корпусі художніх текстів, „ꙗко въ зерцалѣ", ясніє велегранна постать І. Франка-книжника, І. Франка-інтелектуала. Без урахування цієї розкішної вітки на древі Франкового слова не буде повноти уявлення про образ його художнього мислення, бракуватиме ще одного кільця в довгому ланцюгу текстів, що промовисто свідчать про „владу традиції над поетом": „Поет-борець, поет-прометеїст, що попалив чимало мостів за собою з одчайдуш-

---

[64] Козій Д. Довір'я до буття...— С. 20.

[65] Бондар Л. Відлуння (штрих до взаємин Івана Франка та Лесі Українки) // З його духа печаттю... Збірник наукових праць на пошану проф. Івана Денисюка.— Львів, 2001.— Т. 1.— С. 241.

[66] Леся Українка. Лист до Івана Франка від 13—14 січня 1903 р.— С. 16—17.

ною відвагою оспіваних ним „конкістадорів", не зірвав, проте, зв'язків із традицією; навпаки, він будував нові мости, що нерозривно сполучують сучасне з минулим"[67].

Yaroslava MEL'NYK

APOCRYPHAL CODE OF FRANKO'S TEXT

The article researches the connections between Franko's writings and the traditions of apocryphal literature, particularly the parallels between Franko's *A Legend of Pilate* and a folk legend about the fifth procurator of Judea. The article analyzes the genesis and the symbolism of the motive of „walking on the pathway of golden beams" in the poem *Ivan Vyshens'kyi* and traces the genetic connection of the symbols in the short story *Thorn in the Foot* with the imagery in the Apocrypha. The reception and the transformation of *The Tale about the Acts of the Holy Apostles Andrew and Matthew* in the poem *How The Head Aches* (Yak Holova Bolyt') are discussed.

[67] Козій Д. Франкові моралістичні поезії...— С. 265.

Валерій КОРНІЙЧУК

ЖАНРОВЕ РОЗМАЇТТЯ ЗБІРКИ „З ВЕРШИН І НИЗИН“ ІВАНА ФРАНКА

Збірка агітаційної, революційної, громадянської, політичної поезії „З вершин і низин“ І. Франка завжди викликала скептичне ставлення з огляду на її начебто недосконалу, невивершену форму, тим паче, що й сам автор признавався, що не творив „майстерверків“. Загальну недовіру до політично „анґажованої“ поезії висловлював, зокрема, Г.-Ґ. Ґадамер, який писав, що „усі добрі наміри, наприклад, у воєнній чи революційній поезії не мають нічого спільного з мистецтвом як таким, бо поетична щільність форми пізнаного жодним чином не співвідноситься з добрими намірами“[1]. Проте навіть побіжний погляд на творчість Франка періоду „бурі і натиску“ свідчить про надзвичайно широку амплітуду віршової техніки, незвичну різноманітність засобів вираження ліричного переживання, що яскраво проявилося на жанрово-композиційному рівні. Справді, зазначав свого часу М. Рильський, „нема такого літературного жанру й виду, в яких би не працював автор „Мойсея“ і в яких би не проклав він своїх відмітних стежок і шляхів“[2]. При цьому кожен його жанр висвічував якусь одну специфічну грань образного осмислення світу, а система жанрів охоплювала усю складність і різнобарвність художнього буття. Генологічна свідомість поета була надзвичайно високою. Франко добре розумів роль ліричної чи епічної стилізації емоцій і вражень, думок і почуттів. „Щоб певний твір штуки,— писав він,— викликав сильне і потрясаюче зрушення в нашім нутрі, мусить і весь уклад бути на те звернений, щоб громадити увагу і заняття читача, а не розстрілювати їх. Звідси відвічне намагання до **єдності і одноцілості** в штуці“[3]. Художня практика письменника засвідчує, як ретельно шліфував він композиційну структуру не лише окремого твору, а й циклу і навіть книжки, хоч визнавав, що „композиція стоїть мене дуже дорого, вимагає тяжкої внутрішньої праці“[4]. У передмові до другого видання збірки „З вершин і низин“ (1893) автор

---

[1] Ґадамер Г.-Ґ. Філософія і поезія // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика. Вибрані твори.— К., 2001.— С. 124.

[2] Рильський М. Іван Франко — майстер художнього слова // Рильський М. Слово про літературу.— К., 1974.— С. 151.

[3] Франко І. Причинки для оцінення поезій Тараса Шевченка // Франко І. Мозаїка.— Львів, 2001.— С. 116.

[4] Франко І. До К. К. Попович від 27 березня 1884 р. // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 48.— С. 406. (Далі, покликаючись на це видання, вказуємо у круглих дужках тільки том і сторінку.)

зазначав: „Укладаючи матеріал для сеї книжки, я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім непригожий в книжці так різномастного змісту, котрій, проте, хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність“ (1, 20). Тому, визначаючи жанрові особливості Франкової лірики, треба виходити не лише з поетики окремого вірша, а й з поетики циклу, щоб у повній мірі збагнути „загальний рух книги“, відчути процес художнього мислення, помітити своєрідні мотивні поля, образні зчеплення і перегуки між окремими творами. Очевидно, не мав рації П. Колесник, коли, кажучи про принципи циклізації, стверджував, що „автор таким саме розташуванням матеріалу хотів створити композиційну цілість і тільки“[5].

Циклічні утворення в поезії другої половини XIX ст. пов'язані із загальною тенденцією до епізації літературної творчости, з прагненням поетів побачити й оцінити конкретні життєві явища „стереометрично“, з різних боків, розібратися в назрілих суперечностях навколишньої дійсности. Образне, системне втілення авторських поглядів найповніше реалізувалося у певним чином організованих групах віршів. Появилася внутрішня серійність художнього мислення, коли поетичні відчуття світу кристалізувалися в циклах, у яких створювалися багатопланові, монументальні контексти. Однак, беручись до аналізу ліричних структур, слід пам'ятати, що цикл усе-таки не перетворився у самостійну жанрову форму, він лише виконує її „обов'язки“.

У сучасному українському літературознавстві чи не найбільше визнання здобула жанрова концепція Г. Поспєлова, який виходив з того, що лірика може бути медитативною, медитативно-зображальною і власне зображальною[6]. Її дотримуються, зокрема, В. Шубравський[7], М. Бондар[8], Н. Левчик[9], О. Астаф'єв[10] та інші дослідники. Медитативна та медитативно-зображальна лірика здебільшого схильна до самоаналізу і має розумово-емоційну спрямованість. Причому перша з них вирізняється заглибленням у внутрішній світ людини і безпосередньо виражає авторське „я“, розкриваючи духовну сутність самого поета. Другий різновид лірики, як правило, передає зовнішнє сприйняття дійсности через призму світовідчуття митця, його художнього переживання подій і явищ. Власне зображальна лірика може бути й описовою, й оповідною. Проте і в ній, хоч і не так виразно, пробиваються емоції поета, вгадується прихована медитативність.

Виходячи з того, що для Франкової лірики не характерна „чиста“ описовість, а оповідній формі властива медитація, можемо виділити у збірці „З вершин і низин“ три основні типи ліричних структур: рефлексійно-медитативні, медитативно-зображальні й медитативно-оповідні. Зрозуміло, що такий поділ досить умовний, бо в поезії відбувається ха-

---

[5] Колесник П. Й. Син народу: Життя і творчість Івана Франка.— К., 1957.— С. 232.

[6] Див.: Поспелов Г. Н. Лирика: Среди литературных родов.— Москва, 1976.— С. 64.

[7] Див.: Шубравський В. Є. Жанри // Творчий метод і поетика Т. Г. Шевченка.— К., 1980.— С. 192—302.

[8] Див.: Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи. Система жанрів.— К., 1986.

[9] Див.: Левчик Н. В. Жанровые и образно-стилевые особенности поэзии М. П. Старицкого (К проблеме традиции и новаторства) / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— К., 1987.

[10] Див.: Астафьев А. Г. Особенности типизации в лирике / Автореф. дисс. ... канд. филол. наук.— К., 1990.

рактерне для літератури XIX ст. збагачення кожного жанру завдяки взаємопроникненню і посиленій взаємодії. Сам Франко, як зауважив С. Шаховський, свідомо допускав жанрову дифузію у найрізноманітніших пропорціях, адже „йому йшлося лише про розширення, а то й „розорювання" меж жанру"[11].

Рефлексійно-медитативна лірика І. Франка відзначається інтелектуально-емоційним напруженням, внутрішньою психологічною мотивацією, потребою виплеснути з глибини душі бурхливі почуття поета, особисті переживання якого мають чітко виражений ідеологічний, насамперед соціальний характер. Предметний світ такої лірики ледь окреслений, а тому в медитаціях спостерігається спіралеподібний рух думок, послідовність, реверсивність поетичного мислення, складна діалектика суперечливих вражень і настроїв. Найголовніша риса цієї групи віршів — вагомість філософського осмислення докорінних проблем буття, роздуми над сенсом життя, місцем людини в неспокійному передгрозовому світі. Наскрізь медитативні „Осінні" й „Нічні думи", „Скорбні пісні", „Вольні сонети". Особливо виразні атрибути **філософської медитації** в „Осінніх думах". Улюблена сонетна форма дає Франкові можливість спочатку неквапливо, розважливо розгортати образи-переживання, навіяні тужливим осіннім настроєм. Але спокій поета оманливий. Логіка сонетної композиції ламає емпіричну частину медитації і настає „конфлікт чуття", пора узагальнення. У мінорний лад катренів, що супроводжує сумні осінні пейзажі, вривається схвильований голос автора, в якому чується і шелест власної долі — зів'ялого листя, і журавлина тривога й надія, і біль розчарування, й тимчасова зневіра, і дедалі більша упевненість у силі життя, невичерпності світу. Своєрідність „Осінніх дум" проявляється ще й у символічному розмаїтті образів. Кожна художня деталь (*осінній вітер, зів'яле листя, журавлі, що відлітають у вирій, могутній дуб* та ін.) вносить свій штрих у цілісну картину пізньої осени. Але, як символ, вона таїть у собі прихований згусток поетичної енергії, філософське узагальнення суспільних процесів, адже, за словами Ґ.-Ґ. Ґадамера, „символ не лише вказує на значення, але й актуалізує його — він репрезентує значення"[12].

Інший характер мають „Вольні сонети", які відзначаються неоднорідністю змісту, духовною емансипацією, спільною ідеєю революційного оновлення світу. У тій же класичній формі закладені суспільно важливі судження, роздуми про мистецькі проблеми, гострі полемічні рефлексії. Усі сонети заряджені оптимістичною силою, високими духовними потенціями, моральною переконаністю автора, позбавленого вагань і суперечностей:

„Простуйся! В ряд!" Хлоп в хлопа, плечі в плечі
Гнеть стануть, свідомі одної мети,
Живі, грізні, огромнії сонети... (1, 142)

У „Вольних сонетах" І. Франко проголошує цілу програму політичного, етичного, естетичного виховання молодого покоління, розширюючи

---

[11] Шаховський С. Майстерність Івана Франка.— К., 1956.— С. 80.

[12] Ґадамер Г.-Ґ. Актуальність прекрасного. Мистецтв як гра, символ і свято // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика...— С. 81.

ідейно-тематичні рамки канонічної форми. У його віршах кипить, нуртує діалектика боротьби, соціальних змагань, революційної дії, де по одному боці — диктат державного права, „застилі шкарлущі світу“, „суха луШпина“, а по другому — серця „огонь святий“, „думка, що світи нові будує“, „залізні крила волі“, „переконань, правди блиск яркий“, „людськості ядро“. Між цими двома антагоністичними силами неминуче криваве зіткнення. І чуття поета вириваються з-під влади медитації, трансформуючись у відкриті політичні гасла:

Не бійтеся! В кривавих хвиль навалі
Не згине думка, правда і добро,
Лиш краще, ширше розів'ється далі. (1, 145)

Традиційна сонетна композиція стримувала новаторські пошуки митця, тому зрозуміле його свідоме прагнення модифікувати усталену форму. „Але таке відхилення від канонів,— зауважує О. Бойко,— лише посилює звучання змісту. Це своєрідна і вдала спроба вирвати зміст (кажучи словами Франка) з-під рабства поетичної „уніформи“ канонічного вірша“. З цього приводу Т. С. Еліот писав, що „у досконалому сонеті нас найбільше захоплює не стільки авторове вміння пристосуватися до зразка, скільки вміння й сила, з якими він примушує зразок пристосуватися до його власних потреб“[13]. Громадянська проблематика цілого ряду творів настільки важлива, що розгортання теми не затухає у другому катрені, а переноситься, всупереч законам жанру, в терцети і там вимагає окличних інтонацій, руйнуючи сонетні замки („Вам страшно тої огняної хвилі...“, „Смішний сей світ! Смішніший ще поет...“, „Пісня будущини“ та ін.).

„Вольним сонетам“ притаманна також драматичність вислову. Франкові медитації у циклі завжди до когось звернені, тому з допомогою численних риторичних питань створюється враження постійного діалогу автора з уявним співрозмовником. Змінюється лише тон дискусії — від емоційно наснаженого, викривального, полемічного виступу до спокійно переконливої, щирої сповіді. Кожен із „вольних сонетів“ міг би існувати і сам по собі або входити до складу різних тематичних об'єднань. Але в контексті циклу, формуючи його зміст разом з іншими творами, він втрачає частину своєї самостійности, зате збагачується концептуальністю цілого.

„Нічні думи“ та „Скорбні пісні“ поета, що належать до рефлексійної групи жанрів і мають характерну монологічну структуру, теж промовляють до потенційних реципієнтів. Це вже медитації особистісного плану — тяжкі, болісні, вистраждані, викликані щораз сильнішим почуттям трагічної вини за журливі, суспільно заанґажовані вірші, „співавтором“ яких виступає народна неволя:

Не винен я тому, що сумно співаю,
Брати мої!
Що слово до слова нескладно складаю —
Простіть мені! (1, 40)

---

[13] Еліот Т. С. Музика поезії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки / За ред. М. Зубрицької.— Львів, 1996.— С. 80.

Специфічною особливістю жанру є обов'язкове звернення до ірреальної особи чи явища, процесу, що можуть розділити долю ліричного героя, втамувати або роз'ятрити його переживання. Присутність адресата часто має формальний характер і служить художнім прийомом, який поглиблює психічний стан суб'єкта. Мінорно-настроєві, персоніфіковані мікрообрази вітру („Вій, вітре, горою..."), місяця („Місяцю-князю!.."), ночі („Ночі безмірнії, ночі безсоннії..."), болю („Не покидай мене, пекучий болю...") перетворюються на безпосереднього учасника, свідка ліричної ситуації. Таким чином вони входять у структуру тексту як обов'язкові елементи композиції, загалом вільної від канонів нормативної поетики. Брак сюжету зумовлений ілюзією сумбуру: градацією думок, сум'яттям емоцій автора. Певну роль у структурі ліричного твору починають відігравати ритмотворчі анафори, що стають більш-менш постійними елементами композиційного членування вірша.

З ліричними монологами межують **вірші-роздуми** чи **ліричні роздуми**, яким притаманна вища міра особистісної інтроспекції. Вони становлять основу „Скорбних пісень" і „Нічних дум" та відзначаються більшою зосередженістю на перипетіях внутрішнього життя героя. Це розмова поета з самим собою, спонтанний потік свідомости, зосередженої навколо одного явища, події, факту — власне причини ліричного хвилювання. У таких медитаціях чимало інтимного, автобіографічного. Але Франкові роздуми „з вершин і низин" майже завжди поєднують у собі особисте і громадське, біль над долею поета і долею народу. Висвічуючи духовну сутність свого героя, автор часто ставить загальнолюдські проблеми, і його власні рефлексії сприймаються як широке, типове для епохи відчуття світу. Коло тем, мотивів, образів у таких творах розмаїте. Надія на вселенський апокаліпсис („Бувають хвилі — серце мліє...") і хвилеві спалахи відчаю („Тяжко-важко вік свій коротати..."), мрія про вдячну пам'ять нащадків („До моря сліз, під тиском пересудів...") і прикре непорозуміння з суспільністю („Відцуралися люди мене!.."), жаль за втраченим часом („Непереглядною юрбою...", „Чи олово важке пливе у моїх жилах...") і виснажлива війна з самим собою („Догорають поліна в печі..."), вразливість на людські страждання („Світ дрімає. Блідолиций...") й одержимість у боротьбі за „чесне, праве діло" („Нехай і так, що згину я...") — усі ці живі порухи душі виказували непересічну особистість митця, який тяжко мучився, надіявся і розчаровувався, сумнівався і помилявся, але водночас щиро прагнув подолати людське горе, „подати руку тому брату, що так стогне в тьмі".

У структурі ліричного роздуму вирізняється рефлектуюче „я" — своєрідний композиційний центр, від якого виходять численні імпульси, що утворюють єдиний ланцюг психологічних реакцій і передають ілюзію руху медитації. Так постає цілісний образ-переживання. Тому справедливе твердження М. Бахтіна, що „композицію можна визначити і як сукупність факторів художнього враження"[14].

На півдорозі до медитативно-зображальної лірики перебуває **ліричне видіння** „Мій раю зелений..." Це продукт поетичної фантазії, особлива форма медитації, коли зображальність має умовний характер, оскільки у

---

[14] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет.— Москва, 1975.— С. 18.

структурі образного мислення домінують сонне марево, ілюзія щасливого майбутнього. Неодмінним композиційним елементом жанру є „пробудження" ліричного героя і повернення його до реального світу.

Дифузія жанрових ознак позначилася і на характері однієї з ранніх Франкових поезій „Думка в тюрмі". Заголовок, очевидно, містить авторське визначення жанру, найпоширенішого в українській ліриці XIX ст. **Думкою** стали називати вірші з різним рівнем медитації, з неоднорідними стильовими ознаками, із значним коливанням параметрів змісту. Тому літературознавці зараховують цей жанр до розбіжних поетичних груп. В. Шубравський, наприклад, уважає, що „думки" Т. Шевченка наближаються до медитативно-зображальної лірики, початки якої коріняться в усній народній творчості найдавніших часів[15]. А М. Бондар, аналізуючи систему жанрів пошевченківської епохи, розглядає „думку" в контексті медитативно-повіствувальної лірики[16]. Франкова ж „думка", хоч і має зображальні елементи, все-таки не виходить за рамки медитації. До того ж вона виділяється вибуховою емоційністю, пристрасною схвильованістю, непідробною щирістю. Суб'єктна організація жанру передбачає функціонування образу скривдженого, розчарованого героя. Через його свідомість транспонуються переживання самого автора, реакція на ворожість зовнішнього світу. Поривчастість бере гору над розважністю, звідси бентежна, експресивна тональність медитації:

Бажав я для скованих волі,
Для скривджених кращої долі
І рівного права для всіх —
Се весь і єдиний мій гріх. (1, 43)

„Головним для жанру думки І. Франка,— підкреслює Ю. Клим'юк,— виступає сюжет вболівання за важку долю свого народу. Він визначався певною публіцистичністю — критичною спрямованістю поезії камерного характеру"[17]. У структуру думки входять фольклорний зачин („*Ой рано я, рано устану, на яснеє небо погляну...*"), звернення ліричного героя до сил природи („*Гей, яснеє небо, чому ти глядиш, так весело всміхнуте...*"), численні антитези („*небо, як синій кришталь*" — „*в серці важкий сум і жаль*", „*яснеє небо*" — „*проклятая кліть*", „*вільності запах*" — „*понура тюрма*", „*живий у могилу зaритий*" — „*вільний, веселий той світ*" та ін.). Трагічний конфлікт між особою і середовищем здебільшого, як і в „Думці в тюрмі", залишається нерозв'язаним.

Порівняно з рефлексійно-медитативною лірикою, у якій образ автора перебуває в епіцентрі ліричного переживання і безпосередньо формує той чи той тип медитації, **медитативно-зображальна лірика** користується більшою свободою поетичного чуття. Ліричне „я", хоч і не зникає остаточно, однак уже не відіграє тієї фундаментальної ролі, що в попередній групі жанрів. Зате зростають, власне кажучи, до безконечности художні можливості естетичного освоєння світу. Відповідно розширюється жанро-

[15] Шубравський В. Є. Жанри...— С. 201.
[16] Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи...— С. 175.
[17] Клим'юк Ю. Фольклорні жанри лірики Івана Франка // Шевченко. Франко. Стефаник: Матеріали Міжнародної наукової конференції.— Івано-Франківськ, 2002.— С. 153.

во-композиційний діапазон лірики — від ледь помітної зображальности до епічного вислову думок і почуттів.

Серед жанрового розмаїття медитативно-зображальної лірики чільне місце посідає „**Гімн**", який відкриває збірку „З вершин і низин". Франко сам визначив жанрову належність цього вірша, специфіку його змісту і форми, особливості поетики. Він свідомо звернувся до давнього канону урочистої пісні з могутніми маршовими інтонаціями. Як жанровий різновид лірики „гімн,— на думку Г.-Ґ. Ґадамера,— не хвалебний вірш", а форма величання, що передбачає „визнання вищости, яка перевершує величальника і виповнює його"[18]. Українській поезії бракувало подібного програмного твору, який підносив би бойовий дух народу, його самосвідомість, прославляв героїку революційного пориву. Трансформацією старовинного жанру автор утверджував нове поетичне бачення світу. Традиційні величальні елементи гімну наповнювалися свіжим, бадьорим змістом, вбирали в себе характерні прикмети нового часу, предтечею речника якого виступав сам поет. Народжувалася революційна пісня з властивою їй динамікою дії, зі стрімкою, всеохопною музикою боротьби. Разом із тим вона відзначалася філософською масштабністю думки, епічною силою образу, драматизмом ситуації.

Прикметно, що того ж 1880 р. поет, крім „Гімну" з його загальнолюдським пафосом, написав ще й вірш „Не пора", якому згодом судилося стати гімном національним. Я. Грицак обґрунтовує генезу цього твору суперечками між польськими, російськими й українськими соціалістами та „змінами у Франковому світогляді, зокрема у питанні про співвідношення соціального і національного у визвольній боротьбі"[19]. Тут надзвичайно актуально прозвучав заклик до національної згоди, єдности, згуртування всіх патріотичних сил. Уперше в українській поезії з'явився образ національного прапора: „Під України єднаймось прапор", а мотив жертовности („Ми поляжем, щоб волю, і славу, і честь, Рідний краю, здобути тобі") перегукувався з аналогічним мотивом у вірші П. Чубинського „Ще не вмерла Україна" („Душу й тіло ми положим За нашу свободу").

Оптимістичне, життєрадісне звучання „Гімну" передавалося „**веснянкам**" — сміливій спробі Франка актуалізувати традиційний народний мелос. Переосмислюючи фольклорний жанр, поет прагнув наблизити свої твори до злободенних проблем тогочасної галицької дійсности, надати їм соціальної загостреності і виразного громадянського звучання. І тому важко погодитися з Є. Кирилюком, що Франкові веснянки — це „жанр інтимної лірики, навіяної образами весняної природи"[20]. Таке розуміння жанрової сутности віршів, безперечно, знижує їх ідейно-художній потенціал і суперечить творчому задумові автора, який розглядав свою весняну лірику крізь призму неминучих суспільних перемін, близької бурі, що „людськість, мов красна весна, обновить".

В основі літературного різновиду веснянок лежить відомий міфологічно-фольклорний архетип: із весняним пробудженням природи пов'язані

[18] Ґадамер Г.-Ґ. Вірш і розмова: Есе.— Львів, 2002.— С. 41.

[19] Грицак Я. „...Дух, що тіло рве до бою...": Спроба політичного портрета Івана Франка.— Львів, 1990.— С. 79—80.

[20] Кирилюк Є. П. Вічний революціонер: Життя і творчість Івана Франка.— К., 1966.— С. 183.

сподівання людей на кращу, щасливішу долю. Художня палітра цих поезій то світла, сонячна, то захмарена народним горем. Гармонія у природі або різко протиставляється безрадісному життю підгірського селянина, або втрачає свої веселі барви і зливається з людською мукою. Такі перебої настрою, двоплановість зображення, насиченість „весняною" лексикою зумовлюють структуру жанру. Ціла група веснянок розпочинається зверненням поета до сил природи, найчастіше до весни: „**Земле**, моя всеплодющая мати...", „Розвивайся, **лозо**, борзо..."[21], „**Весно**, ох, довго ж на тебе чекати...", „Рад би я, **весно**, в весельшії нути...", „**Весно**, що за чудо ти..." Форма звертання трапляється й у внутрішній тканині віршів „Гріє сонечко!.." („Встань, встань, **орачу**!", „Гей, **брати**!"), „Лице небесне прояснилось..." („О **небо**, кришталеве море..."), „Ой що в полі за димове?.." („Сходи, **красо**, до схід сонця, Ти, **розуме**,— спозаранку!" і т. ін.), „Vivere memento!" („**Вітре** теплий, **брате** мій...", „**Травко**...", „**Річко**, срібна лéнто...", „**Люди, люди**!").

Народнопісенний зачин націлює поета на паралельне зіставлення явищ природи з соціумом. У такому випадку, зазначав О. Веселовський, „йдеться не про **ототожнення** людського життя з природним і не про **порівняння**, яке передбачає усвідомлення окремішности предметів, що порівнюються, а про **зіставлення** за ознакою дії, руху"[22]. Психологічний паралелізм виконує у веснянках різні функції. В одних творах він посилює ідею суспільного відродження („Гримить!..", „Гріє сонечко!..", „Розвивайся, лозо, борзо...", „Vivere memento!"), в інших — служить засобом контрасту між розкішним буянням природи і злиденним, безправним становищем людини („Вже сонечко знов по лугах...", „Лице небесне прояснилось...", „Ще щебече у садочку соловій...", „Рад би я, весно, в весельшії нути...", „Весняніі пісні..."). А в поезії „Весно, ох, довго ж на тебе чекати!.." відбувається уже повне злиття безнадійно розпачливого настрою автора і весняної негоди. Такі твори А. Біла небезпідставно називає „**контр-веснянками**", бо у них „зміст поезії не відповідає вимогам жанру"[23].

Загалом літературним веснянкам притаманний жанровий синкретизм, бо, за винятком фольклорної імітації, вони ніколи не існують у „чистому", первісному вигляді і постійно притягують до себе валентні елементи інших жанрів. Справді, тут знаходимо елементи *вірша-алегорії* („Дивувалась зима...", „Ой, що в полі за димове?.."), *поетичної молитви* („Земле, моя всеплодющая мати..."), *образка* („Вже сонечко знов по лугах..."), *елегії* („Не забудь, не забудь..."), *вірша-заклику* („Розвивайся, лозо, борзо..."), *поетичної скарги* („Рад би я, весно, в весельшії нути..."), *думки* („Думи, діти мої..."), *поетичної декларації* або, за Ф. Пустовою, *ліричного автопортрета* („Vivere memento!") тощо. А у веснянці „Гріє сонечко!.." поєдналися ще й жанрові риси *вірша-пейзажу* та *вірша-заклику*. Укладаючи п'ятнадцять творів у єдиний ліричний цикл, Франко, безперечно, намагався надати йому певної конструктивної закінчености, викликати цілісне художнє враження. Кожна веснянка, що має, на думку Ф. Пустової, „свою

---

[21] А. Біла справедливо зараховує до жанру веснянки поезію „Розвивайся ти, високий дубе..." із циклу „Україна". Композиція цього твору аналогічна з будовою вірша „Розвивайся, лозо, борзо..." (Див.: Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка.— Донецьк, 2002.— С. 72.)

[22] Веселовский А. Н. Историческая поэтика.— Ленинград, 1940.— С. 125—126.

[23] Біла А. Образ автора в ліриці Івана Франка.— С. 67.

особливу композицію і форми вираження авторської свідомості"[23],— це і грань естетичного світовідчуття поета, і вираз його поетичного переживання. Сформована єдність ліричного циклу у свою чергу збагачується його концептуальністю. При уважному прочитанні „Веснянок" неважко помітити, як принцип циклізації розширює межі й можливості жанру, надає ліриці невластивих їй елементів оповідности, сюжетности, епічности.

Жанрова неоднорідність характерна також для „Дум пролетарія", які поєднують у собі і медитативний, і зображальний первні. Мав рацію С. Шаховський, коли вважав, що у цьому циклі „дуже виразний суб'єктивний і особистий момент, сам автор присутній у кожному творі, в кожному рядку. Цикл, одначе, названий саме так — **думи пролетарія**, бо все говориться від імені людини певного соціального становища, до якого поет не належав"[24]. Політичне і моральне кредо героя „дум" найчіткіше проявляється в **ораторському вірші** „На суді", в якому викривальна промова переростає у програму суспільного перевороту. Основними компонентами жанру є форма звертання, полемічний запал, логічність арґументації, соціологічна термінологія, ініціатива, наступальність у дискусії, заперечення звинувачень і оскарження опонентів. На думку Г. Попадинець, „це риторична фігура, що місцями переростає в поетично-публіцистичний трактат з відповідними автологізмами: *„Звалити наш суспільний лад"; „Паном в нім багач"; „Тут з катедр, амвон ллєсь темнота"; „Прямо, чесно ми йдемо за правдою..."*[26] Твір умовно можна розкласти на три частини. У перших двох строфах ліричний герой коректно, стримано звертається до уявних суддів і відверто заявляє про свої етичні принципи, усвідомлюючи ухвалений заздалегідь вирок. У дальших трьох строфах вибухає суперечка, доходить до зіткнення діаметрально протилежних поглядів на тогочасний лад. І докази підсудного вагоміші, переконливіші. Його пафосний виступ закінчується відкритою пропагандою шляхів суспільного оновлення. Стрункої композиційної цілости надають творові дієслівні анафори „судіть", „скажіть", які водночас є ознаками жанру.

З ораторським віршем багато спільних рис має **політичне послання**. У структурі цього жанру обов'язковий більш-менш конкретний адресат, форма звертання, заклик до дії, обґрунтування власної життєвої позиції, можлива і автохарактеристика. У таких творах багато біографічних моментів. Роздуми, оцінки поета залежать від особи, якій вони адресовані. Крім того, Франкові політичні послання вирізняються ще й філософською глибиною і психологічною вмотивованістю. Здається, на одному подиху написане звернення до галицької молоді „Товаришам із тюрми", що відтворює схвильований, піднесений настрій політичного в'язня, який рішуче пориває зі старим світом і прагне передати свою енергію і жагу боротьби ідейним соратникам. Аналогічну естетичну функцію виконує ще одна тюремна поезія — „Товаришам":

---

[24] Пустова Ф. Цикл „Веснянки" І. Франка: Жанр і композиція творів // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство.— Львів, 2003.— Вип. 32.— С. 99.

[25] Шаховський С. М. Франкові „Думи пролетарія" // Українське літературознавство. Іван Франко. Статті і матеріали.— Львів, 1966.— Вип. 1.— С. 79.

[26] Попадинець Г. Автологічне слово у ліриці Івана Франка / Автореф. дис. ... канд. філол. наук.— Львів, 2003.— С. 6.

Борітеся! Терпіть! По всій земли
Рівняйте стежку правді! Де застали
Лиш гложжя, терня, там по вас нехай
Зазеленіє жито, наче гай! (1, 58)

Але в політичних посланнях І. Франко звертається не лише до своїх однодумців, які „на поклик правди проти брехні стали". Він використовує широкі можливості жанру і в полеміці з супротивниками. Кожен із таких віршів викликаний неординарною подією і має характерне композиційне членування. Зокрема, у поезії „Милосердним" перша восьмирядкова строфа передає дошкульну, нищівну самоідентифікацію ліричного героя з „оскорбленим, униженим" пролетарем. А в усіх інших строфах — суцільне нагнітання риторичних, хоч і гостропроблемних, запитань, злива етичних звинувачень, що мають декларативний, радше інакомовний характер.

Крім політичного послання, у збірці „З вершин і низин" знаходимо й інші „адресатні" жанрові різновиди: *ліричний заклик, вірш-присвята, вірш-відгук, ліричний* або *сатиричний портрет* з елементами *послання* тощо. Основні структурні прикмети **ліричних закликів** — обов'язковість гасел, імперативність, лаконізм, концентрація змісту і форми. Їм також, на думку В. Лесика, „притаманні й піднесений тон вислову, й вибухи політичної пристрасті, виражені риторичними окликами та звертаннями, й безпосередні поклики до боротьби, до бою"[27]. Усім цим жанровим умовам відповідає вірш „Корженкові", присвячений Володимирові Коцовському — другові поета з часів університетських студій. Тематично споріднений із цим твором вірш-відгук „Гриць Турчин" — своєрідна військова програма І. Франка. Тут теж переплелися різножанрові елементи послання, ліричного заклику і поетичної рецепції.

Вірш-присвята „Анні П." тяжіє до народнопісенної образности, алегоричности. У ньому найменше помітні ознаки послання, натомість превалює діалогічна форма вираження авторської думки. Поет створив теплий ліричний портрет Анни Павлик, активної учасниці жіночого руху в Галичині, свого близького друга. Інший портрет, але вже різко сатиричний, намальований в анонімному посланні „N. N." О. Дей бездоказово вважав, що за цим криптонімом криється постать подільського дідича В. Федоровича, який у 1883 р. запропонував Франкові „зладити" біографію його батька та упорядкувати сімейний архів[28]. Однак образ ліберального поміщика цікавив поета передусім як типове, узагальнене породження соціальних взаємин у тогочасному українському селі. Накресливши проблему моральної відповідальности свого героя, автор вкраплював у контекст послання ще й елементи повчання з „ізмарагдовим" полиском:

І дарма, що такий ти приємний,
Що друзяка ти з діла і з мови,
Що ти людяний, тихий і чемний,
Що бажаєш і стоїш любови!
Людська кривда, котров ти годований,
На добро не виходить нікому!

---

[27] Лесик В. В. Композиція художнього твору.— К., 1972.— С. 41.
[28] Див.: Дей О. І. Іван Франко: Життя і діяльність.— К., 1981.— С. 118—119.

Так огонь, у соломі захований,
Спалить двір весь, не лиш ту солому. (1, 92)

Сатиричне спрямування має також вірш-присвята О. Огоновському „О. О." Це приклад впровадження в художню тканину „чужої" свідомости, неприйнятних для поета естетичних „формул". Специфічною жанровою рисою віршових присвят, уважає Ю. Клим'юк, є „первісна метафора" — своєрідне узагальнене вираження „життєвої потреби звернутися до певної особи або предмета з якоюсь метою". Таке звертання часто поєднується із закликом, повчанням, доріканням, глузуванням[29].

Лірика І. Франка кінця 1870-х — початку 1880-х рр. віддзеркалювала суспільні настрої поета, мрії про новий політичний лад, націленість на революційні перетворення. „Певна річ,— говорив письменник,— ми не маємо права від поезії жадати такої ясної і докладної стилізації програми, як від політичного трактату. Але в кращих поезіях сього роду звичайно видно одне: силу чуття, котрим автор обіймає якийсь ряд соціальних явищ і котре позволяє йому сконцентрувати на них велику масу світла, зазначити різко їх контури, відрізнити ясно своїх від ворогів і не раз розвернути перед читачем ширші перспективи, ніж би се міг учинити холодний політик" (31, 402). Звідси випливає прагнення Франка до органічного злиття художности і публіцистичности, до урізноманітнення жанрово-композиційних форм ліричних творів. Показовий у цьому плані вірш „Semper idem!", у якому декларативні, публіцистичні гасла, пройняті гарячим чуттям автора, стають **поетичним маніфестом** його політичних поглядів. До цього жанру, вважає М. Бондар, звертаються митці, творчості яких „притаманні високий рівень аналітичного самоусвідомлення, спроби визначити смисл і мету своєї поетичної діяльності"[30]. Поезія „Semper idem!" побудована за шкалою наростання вибухових емоцій, закликів, образних асоціацій. Першорядну композиційну роль відіграє і заголовок, що репродукується в кожному катрені, визначаючи тим самим основну ідею твору.

Поетичний маніфест перегукується з **ліричним пророцтвом**, до якого можна віднести вірш „Всюди нівечиться правда..." Для цього жанру характерне відтворення певних суперечностей, пристрасне вдивляння в майбутнє, оптимістичне закінчення, де проявляється авторське передбачення тенденцій суспільного розвитку і, за словами Т. Сільман, „формулюється підсумок, поетичне „відкриття", заради якого, власне, вірш і був створений"[31].

Цілу групу поезій об'єднує жанр **вірша-розміркування**. І. Франко розглядає загальні норми поведінки людини у різних життєвих ситуаціях („Супокій"), шукає першопричини зла, моральної патології суспільства („Не люди наші вороги..."), проводить ретроспективний аналіз власної діяльности („Не довго жив я в світі ще..."), повертається у своє дитинство, щоб знову пізнати „ту труту лютую, що й досі духа тлить" („Рідне село"). Такі твори, відштовхуючись від реальних суперечностей, передають

[29] Клим'юк Ю. Художня семантика віршових присвят І. Франка // Вісник Львівського університету. Серія філологічна: Франкознавство.— Львів, 2003.— Вип. 32.— С. 47—48.
[30] Бондар М. П. Поезія пошевченківської епохи...— С. 130.
[31] Сильман Т. И. Заметки о лирике.— Ленинград, 1977.— С. 168.

художнє узагальнення дійсности на понятійному рівні з елементами філософського, публіцистичного мислення. У Франкових віршах-розміркуваннях відчутні також активний особистісний первень, глибоке проникнення у духовний світ ліричного героя. Іноді судження поета прибирають форму алегорії, притчі, інакомовлення.

Загалом алегоричність — специфічна ознака поетики „З вершин і низин". Тому й не дивно, що одним із найпоширеніших поетичних жанрів збірки є **вірш-алегорія**. Часто внутрішній, прихований зміст слова чи виразу стає зрозумілим лише в контексті циклу, а то й книжки, як, наприклад, у веснянці „Дивувалась зима..." або в „нічній думі" „Безкраї, чорні і сумні..." Об'єктом алегорії можуть бути як реальні предмети зовнішнього світу („Човен"), так і потойбічні безтілесні духи („Пісня геніїв ночі"). Такі образи приваблюють поета можливістю широких асоціативних зв'язків семантичного ядра, здатністю створювати художню версію власних політичних переконань. Зокрема, традиційний в українській ліриці мотив човна („Чолнок мой бури вихр шатает..." Г. Сковороди, „Човен" Є. Гребінки, „Журба" Л. Боровиковського, „Човник" В. Забіли, „Вітер з гаєм розмовляє..." Т. Шевченка, „Човен" І. Гушалевича та ін.) викликає ланцюгову реакцію тематично споріднених слів: *море, плисти, хвиля, вітер, буря, скелі, пристань, ціль, доплисти* і т. ін. У кожній із цих лексем проявляється амбівалентність образу, що переноситься на суспільне життя і також утворює нові асоціативні комбінації.

Вірші-алегорії Франка вагомі своєю філософічністю, ретельним осмисленням важливих громадських тем, яскравою проекцією і на вічні загальнолюдські проблеми, і на процеси та факти тогочасної дійсности. Жанрова специфіка їх,— підкреслює Ю. Клим'юк,— „визначається поєднанням неоромантичного підходу до моделювання ліричної ситуації та пафосу інакомовлення"[32]. У цих творах поет наближається до гармонійного синтезу зображеного і вираженого. Таким постає його образ Христа — втілення безкорисливого подвижництва, високої моральности, розкутости людської думки, протесту проти схоластики і догматизму („Христос і хрест"). Якщо у „Човні" інакомовлення має паралельну композицію, коли образи одночасно несуть подвійне семантичне навантаження (прямі і переносні значення слів співіснують в одній іпостасі), то алегорія „Христос і хрест"[33] побудована вже за іншим принципом. Спершу йде опис буденної, незначної події, яка в естетичній свідомості автора перетворюється в широке філософське узагальнення. У другій частині вірша відбувається „упізнавання" алегорії. Подібна двочленна композиція спостерігається і в поезії „Беркут". Правда, вже в перших рядках твору зображальна сторона наповнена філософською медитативністю, авторськими роздумами над проблемами життя і смерти. І якщо образ Христа допускає різні тлумачення, то алегорія Беркута очевидна, однозначна. Виняткова сила ненависти, презирства, грізна пересторога усім тиранам, сублімовані в цю алегорію, перетворюють її в *політичну інвективу*.

---

[32] Клим'юк Ю. Українська національна ідея у віршах-алегоріях Івана Франка // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації україністів: Літературознавство.— Чернівці, 2003.— Кн. 2.— С. 134.

[33] Б. Тихолоз називає цей твір філософсько-алегоричною притчею (Тихолоз Б. Від алегорії до символу (Філософсько-поетичний тайнопис циклу Івана Франка „Excelsior!") // Визвольний шлях.— 2002.— Кн. 11.— С. 92).

У поезії „Наймит" одиничне демонструє загальне, і в цьому плані алегорія співвідноситься із символом, причому, як зазначає Б. Тихолоз, „межа між алегоричністю й символічністю не завжди простежується виразно: іноді вона плинна, майже незрима"[34]. Одиничне служить лише ілюстрацією, яка надалі зникає, оскільки не має самостійного значення. Образ селянина трансформується у далеко ширше поняття народу: „Той наймит — наш народ" (1, 61), тобто, „вид тут підведений під рід, але тут же оголошений неістотним, а вся посутність належить тільки роду"[35]. Після розшифрування алегорії вся увага поета концентрується навколо образу народу, а Наймит стає символом. Композиція вірша розвивається по висхідній лінії: важка доля селянина-наймита — його художнє „перевтілення" в образ українського народу — щаслива розв'язка соціального і національного конфлікту. Відповідно змінюється і лірична настроєвість твору: покора — відчай — байдужість — надія — боротьба — нездоланність — упевненість у перемозі. На думку Б. Тихолоза, архітектоніка „Наймита" подібна до композиції тричастинної сонати: „експозиція (зовнішній і внутрішній портрет героя, його соціяльна характеристика; постановка центральної проблеми — свобода й неволя — і її відображення в системі опозитивних мотивів: рабська праця — вільний спів, бідність наймита — багатство його поневолювачів) — серединна частина (пояснення алегорії, розробка теми твору в реально-історичній площині) — фінал (повторення центральних контрастних образів: пісня і праця, велетень-раб, „пітьма й гніт" і „сила духу"; остаточний висновок, узагальнення ідеї твору)"[36].

Алегорично-символічну основу мають і Франкові „Каменярі". Сам автор назвав свій твір „поемкою", О. Білецький — „художнім „плакатом", правда, з приміткою, що „слово „плакат" анітрохи не знижує естетичної цінності твору"[37]. На думку Д. Павличка, „в нинішній літературознавчій термінології для характеристики „Каменярів" більш-менш годився б підзаголовок „Оптимістична трагедія"[38]. І. Денисюк у свою чергу пропонує вважати „Каменярі" „поемою-видінням, а разом з тим і одою сильним, свідомим, згуртованим, самозреченим і мужнім борцям за світлі ідеали"[39]. Це справді „просвітлена" планетарна трагедія всього людства на шляху до правди й волі. „Не дивуймося з того,— писав С. Шаховський,— що каменярі позначені настроєм жертовності, він породжений не слабосиллям, а вірним розумінням перспектив"[40]. Тут, у невеликому віршованому тексті, переплелися прикмети трьох літературних родів. І ліричнa медитативність, і епічна сюжетність, і монументальна виразність образів, і драматична напруженість конфлікту створюють цілісну величну картину героїчної праці за „щастя всіх". Згуртованість, монолітність, єдність во-

[34] Тихолоз Б. Від алегорії до символу...— С. 90.

[35] Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.— Москва, 1976.— С. 138.

[36] Тихолоз Б. Від алегорії до символу...— С. 91.

[37] Білецький О. Поезія І. Франка // Білецький О. Зібрання праць: У 5 т.— К., 1965.— Т. 2.— С. 467.

[38] Павличко Д. Наш Каменяр // Павличко Д. Магістралями слова: Літературно-критичні статті.— К., 1977.— С. 8.

[39] Денисюк І. На далеку дорогу життя Франкове візьмемо слово // Денисюк І. Невичерпність атома.— Львів, 2001.— С. 164.

[40] Шаховський С. Майстерність Івана Франка.— С. 42.

льових і фізичних зусиль безіменних каменярів — „трагічних оптимістів" (за Д. Донцовим), їхні благородні пориви і твердість духу, віра у високу мету й усвідомлення неминучої загибелі забарвлюють піднесену скорботу оптимістичної трагедії у ясні, життєстверді тони.

Прагнучи вивести українську поезію на якісно новий естетично-художній рівень, розширити її ідейно-тематичні та жанрові горизонти, Франко в пошуках зображальних і виражальних ресурсів вірша переглядав його внутрішні можливості, наповнював традиційні, віками непорушні форми свіжим, суспільно важливим змістом. Навіть такому старовинному асоціальному жанру, як **ідилія**, що змальовувала спокійне безтурботне життя людини в цілковитій гармонії з природою, він надавав виразного громадянського звучання. Поет переосмислює у філософсько-гуманістичному аспекті фольклорний переказ про золоті яблука, що їх дарує дітям дочка сонця, яка живе за Ділом, де залізні стовпи підпирають небо. Символіка вірша не така зрозуміла і прозора, як у попередніх творах, тому франкознавці по-різному трактували образну парадигму „Ідилії". „Поет не наштовхує читача на те, як саме слід розуміти алегорію,— підкреслював Є. Кирилюк.— Він дає змогу читачеві широко тлумачити образ дівчинки. Хай це буде Муза, Правда, Надія, Доля, Любов..."[41] Хлопчик же, на думку вченого, це сам поет, який ішов за мрією про світле майбутнє народу. А. Каспрук за канонами тогочасної ідеології бачив в образах дітей „людей з чистим сумлінням і гарячим серцем — революціонерів, які, незважаючи на кпини міщан-„ботокудів", погорду панів-вельмож, на негоду і сльоту — невпинно прямують до мети „навстрічу сонцю золотому"[42]. Оригінальну розгадку системи образів твору запропонував Б. Тихолоз: сонце — це символ щастя в абсолютній божественній повноті; донька сонця — божественна любов, вічна жіночність; уособлення материнства; золоте яблучко — індивідуальне людське щастя; хлопчик — людина на дорозі життя; дівчинка — віра, яка веде людину до ідеалу[43]. Попри такі неоднакові тлумачення, зрозуміло одне: „Ідилії" властива полісемія образів-символів, але в ній насамперед відлунює провідна ідея Франкового „Гімну":

Се та жива струя, що в'яже в серці
День нинішній з вчорашнім і грядущим. (1, 71)

Прийоми езопівської мови проникають і в **сатиричні жанри**. „Дітьми сонця" уявили себе в „пітьмі кромішній" черви-ідеалісти („Ідеалісти"), які уособлюють ретроградів, противників суспільного прогресу, що затишно почуваються в обмеженому просторі звичного для них невибагливого світу. Можливо, поет мав на увазі москвофілів чи навіть народовців, з якими на той час у нього не без впливу М. Драгоманова складалися непрості стосунки. Витончена дошкульність, нищівна гострота й особлива експресія перетворюють цей твір на політичний памфлет. У вірші „Ми

---

[41] Кирилюк Є. Вічний революціонер...— С. 182.

[42] Каспрук А. А. Жанри лірики І. Франка // Радянське літературознавство.— 1979.— № 7.— С. 68.

[43] Див.: Тихолоз Б. „...Навстрічу сонцю золотому...": таємниця Франкової „Ідилії" // Тези доповідей п'ятнадцятої щорічної наукової франківської конференції (27—29 вересня 2000 року).— Львів, 2001.— С. 42—44.

оси, ми оси!..“ суб'єкти соціальної сатири типізовані, узагальнені. Їхні моральні портрети-характеристики проявляються через низькі, потворні вчинки, проти яких і спрямоване гостре „жало“ автора.

Політична сатира І. Франка була справжньою галицькою „злобою дня“. Поет вів боротьбу з тогочасними проявами рутенства, угодовства, лицемірства. Сьогодні не завжди зрозуміло, проти кого спрямоване вістря його полеміки. Але це вже не так важливо. Перед сучасним читачем постають узагальнені образи представників різних суспільних течій, політичних перевертнів, „інкармерованих русинів“, „патентованих патріотів“, у яких було „так багато дріб'язковості, вузького егоїзму, двоєдушності й пихи“ (31, 30). У сатиричних віршах кінця 1870-х — початку 1880-х рр. гостро відчувається задушлива атмосфера застою, морального банкрутства країни ботокудів, як називав тогочасну Галичину молодий, задиристий і незрозумілий старшому поколінню Франко. У **віршовому фейлетоні** „Був у нас мужик колись...“ антитези „колись“ — „днесь“, „нині“ передають еволюцію ренегатства тієї частини інтеліґенції, яка зреклася національних ідеалів заради користолюбних цілей і особистих політичних вигод. Оці „маючії“, „могучії“ „стовпи“ Руси у візії проскрибованого неофіта соціалізму відхрещуються від народних страждань, а їхні газети, „хорти мов летючії“, травлять „слово правдиве і думку природну“ („Якось-то буде...“), натомість співають осанну „щасливій“ мужицькій долі („Хлібороб“) чи істерією зустрічають появу нових, демократичних ідей („Ужас на Русі“).

У сатиричних віршах збірки „З вершин і низин“ елементи „чужої свідомости“ стають своєрідною композиційною детермінантою, що дає поетові змогу довести абсурдність арґументів своїх опонентів. Так, **політична пародія** „Хлібороб“ „деконструює“ однойменну ідилію М. Устияновича. І. Франко підхоплює основний мотив свого літературного візаві „Гей, хто на світі кращу долю має, як той, що плугом святу землю оре?“, але продовжує його вже іншим, різко протилежним тоном:

Гей, хто на світі кращу долю має,
Як той, що плугом святу землю оре?
Святую землю в банку заставляє,
В довги впадає, як в бездонне море,
І поти б'ється, аж остатня рація

На нього спаде — ґрунту ліцитація —
І поки в найми не пошкандибає,—
Гей, хто на світі кращу долю має? (1, 102)

Поет ще більше спантеличив естетичні смаки сучасників своїми „Тюремними сонетами“ (1889). О. Білецький уважав, що ніхто раніше „не насмілився в сонетній формі намалювати картини найбільш „низької“, огидної дійсності, картини страшного пекла австрійської тюрми, в якій не раз доводилося мучитися самому поетові“[44]. Правда, вчений не звернув уваги, що першим свої невільничі враження задокументував у циклі сонетів „Z więzienia“ (1887—1888) Ян Каспрович. Імовірно, що саме тюремні сонети польського поета наштовхнули Франка на думку створити власний

[44] Білецький О. Поезія І. Франка.— С. 475.

аналогічний цикл[45]. Тому можемо констатувати, що він започаткував жанрову форму **політичного сонета**[46] в українській поезії, кинувши виклик літературним догмам, зашкарублості художнього мислення, віджилим канонам псевдоестетики. Його тюремні репортажі вражають натуралістичними подробицями життя в'язнів, відкритим сатиричним зображенням імперської державної машини. Зберігаючи ліричну емоційність, ці невольничі вірші наближаються до самої межі епосу. Окремі твори, функціонуючи в контексті певним чином організованої системи, втрачають свою самостійність, але в той же час набувають додаткових смислів, проймаються загальною настроєвістю циклу, що становить своєрідний „тюремний щоденник" (Д. Павличко). З. Гузар і Г. Іваночко використовують навіть термін „тюремний „роман" у сонетній формі", у якому кожен наступний вірш — це окремий „розділ", що доповнює попередній сюжет[47]. Поет розпочинає свої сонети характеристикою типового „в'язенного дому" і, пройшовши через його пекло, виносить звідти гнітючий образ тюрми народів, що репрезентувала в його естетичній свідомості як габсбурзьку, так і романовську монархії. Цим моторошним узагальненням він завершує страшний, але нещадно правдивий фізіологічний нарис життя не лише конкретних в'язнів, але й цілого суспільства.

До **медитативно-оповідної** групи жанрів належать невеликі *віршовані оповідання, новели*, окремі *зарисовки, малюнки, незакінчені поеми*, які Франко назвав „Галицькими образками". Цей цикл „відзначається суцільною автологією"[48], тобто браком тропіки, що, одначе, не позбавляє поезію художнього, власне образного сенсу. У таких творах зображальні засоби переважають виражальні, оповідь ведеться повільно, часто переривається діалогами. „Спеціальне буття,— стверджує М. Ткачук,— рухається через свідомість ліричного наратора, а тому, як це притаманно ліриці, набуває емоційно-узагальненого змісту"[49]. Тут простежуються сюжет і фабула, струнка і послідовна композиція, майже не використовується підтекст. Поетичне „перетворення" реального світу зведене до нуля, внаслі-

---

[45] Див.: Корнійчук В. Тюремний сонетарій І. Франка та Я. Каспровича (типологія страждання) // Матеріали Міжнародної славістичної конференції пам'яті професора Костянтина Трофимовича (1—3 квітня 1998 року): У II т.— Львів, 1998.— Т. II.— С. 137—141.

[46] У літературознавстві немає єдиної думки про те, чи є сонет жанром, чи лише строфою. О. Галич, наприклад, визначає сонет як „канонічний жанр ліричного вірша, який складається з двох катренів і двох терцетів (терцин), написаних переважно п'ятистопним ямбом" (Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник.— К., 2001.— С. 300). І. Качуровський уважає, що класицистичний сонет належить до літературних жанрів, а некласицистичний — є „позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою" (Качуровський І. Строфіка: Підручник.— К., 1994.— С. 125—126). Б. Іванюк зараховує сонет до твердих строфічних форм, але не відмовляє йому в „жанровій характерності" (Іванюк Б. Жанрологічний словник: Лірика.— Чернівці, 2001.— С. 81—84). Ми дотримуємося погляду А. Ткаченка, згідно з яким сонет належить до канонічних форм, у яких „поєднуються *строфічні* та *жанрові* ознаки", а „*як вірш сонет* треба розглядати у власне літературознавчій *генологічній* „системі координат" (див.: Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства).— К., 1998.— С. 397—399).

[47] Гузар З., Іваночко Г. Автологічне слово у збірці Івана Франка „З вершин і низин" // Українська філологія: школи, постаті, проблеми: Збірник наукових праць Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті.— Львів, 1999.— Ч. 1.— С. 173.

[48] Там само.— С. 174.

[49] Ткачук М. Художній світ збірки „З вершин і низин" Івана Франка: Навчальний посібник.— Донецьк, 1996.— С. 21.

док чого досягається ілюзія правдоподібности. У деяких віршах фабула ледь окреслена. Здається, що автор поспішав зафіксувати свіжі враження від побаченого чи почутого. Подібні поезії, на думку Л. Кирик, наближаються до жанру **оповідання** і є його „муляжем"[50]. Але, як відомо, у Франка є „Галицькі образки" і в поезії, і у прозі. Розмірковуючи над жанровою природою цих творів, І. Денисюк зазначає, що „можливо, віршовані дрібні новелки, зарисовки з натури, більше відповідають природі зображуваного, ніж прозові, які здебільшого є оповіданнями"[51]. Деякі з них („Великдень", „Максим Цюник", „Галаган", „Журавлі") — просторово обмежені фраґменти, сцени, силуети „однієї постаті чи групи з більш-менш статичною конфігурацією, яку б можна закріпити настроєм одного моменту"[52].

І все-таки, незважаючи на загальний епічний тон циклу, „Франка-лірика,— стверджує С. Шаховський,— знати тут у всьому — у відступах, що розгортаються часом в окремі твори — „гадки", в поясненнях до описів, у прямих висловленнях симпатій та антипатій. Але предметом зображення вже є не він сам, а об'єктивізовані персонажі, зі своєю долею, конфліктами, зовнішністю"[53]. У центрі всіх **образків** — образ людини в „селянському каптані". При бажанні її можна назвати невдахою, п'яницею, ледарем. Однак „героями моїх творів,— казав Франко,— майже ніколи не бувають люди зовсім темні і безпомічні, а коли ті твори будять симпатію для них у читачів, то, певно, не за їх терпіння, а за їх життєву енергію, розум і чуття, яке вони проявляють у життєвій боротьбі" (39, 43). Справді, персонажі „Галицьких образків", незважаючи на трагізм їхнього становища, викликають не лише співчуття, а й повагу за громадянську мужність („В шинку"), за намагання подолати селянську нужду („Михайло", „Гадки на межі"), за самозречену материнську любов („Баба Митриха"). Над ними висить злий фатум, „тяжить якась сіра хмара, якась фатальна безвихідь" (28, 154). Їхні вчинки, навіть сама загибель — відчайдушний протест проти безжалісних суспільних відносин, що прирікають людину на злидні, голод і смерть. Колишній господар, перш ніж опинитися у шинку, не змовчав, „коли громаду кривдив пан", виступив проти нього, але ніде не знайшов правди:

Громадськая пропала справа,
Він сам до крихти зруйнувавсь.
Худоба, хата, поле й сад
Пішли на кошти судовії,
В широкий світ, неначе в ад,
Його з сім'єю без надії,
Без хліба пхнули. Жінка мре
Із голоду на переднівку,
У наймах діти... Тато де?
Сидить в шинку і п'є горівку. (1, 175)

[50] Кирик Л. Жанр віршованого оповідання в творчості Івана Франка // Українська філологія: школи, постаті, проблеми...— С. 188.

[51] Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.— Львів, 1999.— С. 142.

[52] Там само.— С. 228.

[53] Шаховський С. Майстерність Івана Франка.— С. 80.

Але Франко не ідеалізує своїх героїв. Розкриваючи пекучі суспільні проблеми, він бачить глибокі соціальні метастази, що вкоренилися у свідомості людей і нищать їхні високі духовні пориви. Коли умирав живим похований у штольні робітник, то „рука й одна не ймилась, до рятунку не стулилась“, ніхто не прийшов йому на допомогу („Максим Цюник“). Шинкар не пожалів розореного селянина, забрав його останню ниву „і з хатини жінку бідну геть з дітьми нагнав“ („Михайло“). „Злісний“ переслідує одинокого убогого „дідуся-старовину“ за зібрані гриби („У лісі“). Самотні, не потрібні нікому і наймит-сирота, якого господар не запросив на свята, бо „скупенько й самому“ („Великдень“), і баба Митриха, якій довелося вмирати „в куми у сінцях“ („Баба Митриха“). Страшні картини взаємної людської ненависти постають і в „Гадках на межі“:

Он там
За зорану межу б'єсь з Грицем Степан;

Там дід оре поле, старенький, як гриб,
І плаче за сином, що в Боснії згиб;
Там батько за сином з дрюком уганяєсь;
Там мачухи лютий проклін розлягаєсь... (1, 186)

Жорстокість, немилосердя панують і в дитячому світі. „Паничик“ зваблює дрібною монеткою шестилітнього селянського хлопчика, щоб той босоніж бігав з ним, узутим, по снігах („Ґалаґан“). Кінець панської забаганки виявився трагічним, чого в житті, за спогадами М. Рошкевич, яка підказала авторові сюжет твору, насправді не було[54]. Та поет не згущав барви, навіть поодинокий, але разючий факт набував у його художній свідомості широкого узагальнення. „Жанрові різновиди „галицьких образків“,— писав А. Каспрук,— ставали у Франка формою політичного викриття несправедливих соціальних порядків в Австро-Угорщині другої половини XIX ст.“[55] Але водночас вони були спрямовані у майбутнє, бо поет „думав про людське братерство нове“ і мріяв про щасливу долю свого народу.

Крім **образків**, у книжці „З вершин і низин“ знаходимо й інші медитативно-оповідні жанри: **ліричний епізод** („Поєдинок“), **вірш-діалог** („У цадика“), **віршоване оповідання** („З любові“, „По-людськи“), **леґенду** („Самбатіон“, „Заповіт Якова“). У художній системі кожного з цих творів органічно співіснують ліричні й епічні елементи. Але у „гадках“, прихованих чи явних симпатіях і антипатіях, в особливому оповідальному тоні вчуваються перш за все і громадянська стурбованість, і тонкі душевні переживання Франка-лірика.

Незважаючи на розмаїтість жанрово-композиційних структур, неоднакову тональність звучання, книжка політичної лірики сприймається як єдине, нерозривне ціле, даючи, на думку С. Шаховського, „уявлення про духовний світ не тільки самого автора, але й про певний тип людини“[56].

---

[54] Див.: Спогади про Івана Франка / Упор., вступ. стаття, прим. М. Гнатюка.— Львів, 1997.— С. 118.

[55] Каспрук А. А. Особливості ліро-епічної та епічної поезії Івана Франка // Радянське літературознавство.— 1980.— № 12.— С. 49—50.

[56] Шаховський С. Майстерність Івана Франка.— С. 29.

Безсмертний „Гімн" людському духові визначає пафос Франкової творчості 1880-х рр., формує настроєво-емоційний колорит усієї збірки „З вершин і низин", недаремне автор дав йому визначення „Замість пролога". Мажорний, оптимістичний заряд „Вічного революціонера" передається „Веснянкам", що знаменували бурхливу поетову молодість, його сподівання на неминучі суспільні перетворення. Та надходила осінь, і змінювалося світосприймання митця, важчали його „Осінні думи". Мотиви смутку і болю, гірких роздумів переплавлялися у „Скорбні пісні" та „Нічні думи". А за ними — новий злет ліричного переживання, що виливалося у запальні, контроверсійні „Думи пролетарія", відверто маніфестаційні навіть у своїй алегоричності поезії „Excelsior!", національно-патріотичні поклики „України". Це Франкові вершини, а далі — шлях у низини, де „від широких ідейних узагальнень, від соціальних передбачень, від „макрокосму" поет переходить до „мікрокосму" в навколишній галицькій дійсності" (О. Білецький)[57]. У „Профілях і масках", ліричних та сатиричних портретах „Знайомим і незнайомим", „Оси", у поліфонії „Вольних сонетів", гіркому сарказмові „Тюремних сонетів", в епічній розміреності „Галицьких образків", „Жидівських мелодій" і „Легенд" відображаються найхарактерніші прикмети тогочасного суспільства, громадські, політичні, філософські погляди автора. У циклах „Картка любові" і „Зів'яле листя" Франко-лірик ненадовго наважується відслонити завісу зі свого приватного життя, але його інтимні вірші немовби розчиняються у загальній атмосфері „поезії боротьби" (О. Бойко). З „рухом" книжки він стає нещадним сатириком, а згодом — схвильованим літописцем народного життя.

Valeriy KORNIYCHUK

GENRE VARIETY IN IVAN FRANKO'S COLLECTION OF POETRY
FROM HEIGHTS AND DEPTHS

The article analyzes the genre structure of Ivan Franko's collection *From Heights and Depths* and distinguishes between three main types of structures in lyric poetry (meditative reflective, meditative depicting, and meditative narrative). The author discusses the principle of forming poetic cycles and the genological status of separate verses. He maintains that Franko's lyric poetry is characterized by genre diffusion and describes the main innovations introduced by the poet.

[57] Білецький О. Поезія І. Франка.— С. 473.

Андрій СОДОМОРА

ІВАН ФРАНКО — ПОЕТ БОЛЮ Й СПРОТИВУ: ДІАЛОГ З АНТИЧНІСТЮ
(Студія одного вірша)*

Безмежнеє поле в сніжному завою,
Ох, дай мені обширу й волі!
Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною
І в серці нестерпнії болі.

Неси ж мене, коню, по чистому полю,
Як вихор, що тутка гуляє,
А чень, утечу я від лютого болю,
Що серце моє розриває.

І. Франко (2, 129)[1]

Перше, що здивує нас, коли прочитаємо „Безмежнеє поле..." в контексті європейської, зокрема античної літератури, це голос Горація — пряма відповідь ліричному героєві, який верхи на коні втікає од власного болю: „Et post equitem sedet atra Cura" — *Й за вершиником сидить чорна Журба* (III, 1, 40)[2]. Тут же бачимо образ: кінь у шаленому розгоні, весь у далину націлений вершник і невідступна чорна Журба, або, як у Франка, „жура-марюка" (1, 49), що за плечима того вершника,— малюнок (такий і є в котромусь із видань Горацієвої лірики), що може ілюструвати як античну, так і сучасну, Франкову, поезію. Лиш одна тут істотна відмінність: античний поет, зійшовши з коня, збоку дивиться на спробу втекти від самого себе, а Франко — сам у тій втечі; античний — дораджує, роздумує (медитативна, розсудлива лірика), автор „Зів'ялого листя", піддавшись ірраціональному поривові, попустив віжки своїм почуттям (експресивна, емоційна лірика).

Друге — це вражаюча формальна подібність між двома діаметрально протилежними щодо поетики й авторської позиції поетичними творами:

---

* Жанр „студії одного вірша" тут умовний: той чи інший штрих мініатюри веде до різних проблем, пов'язаних переважно з ліричною творчістю Франка.

[1] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1980. Тут і далі перша цифра у дужках вказує том, друга — сторінку.

[2] Q. Horati Flacci opera / Recognovit F. Klingner.— Lipsiae, 1959. Тут і далі, в дужках, після вказівки на жанр (Оди, Сатири, Послання), перша римська цифра вказує книгу, друга — порядковий номер твору, третя — рядок.

цим же „Безмежним полем“ та однією з Верленових поезій із циклу „Романси без слів“ (Dans l'interminable ennui...)[3]. І тут, і там — ідеться про засніжене поле; і тут, і там, принаймні у зачині, та ж ритмомелодика вірша; навіть обсягом, не враховуючи Верленових повторів, ці два твори точно відповідають один одному: вісім рядків у Франка, шістнадцять (бо вдвоє коротші) — у Верлена. Погляд поета-символіста Верлена, одначе, інтравертивний, тож безмежне у нього не рівнинне поле, як у Франка, а нудьга („У безмежній нудьзі рівнини“). Що в дусі народної поетики екстравертивно увиразнює Франко, те, вельми далекий від подібних тенденцій, скрупульозно затирає французький автор. У нашого, мовою Горація („Поетичне мистецтво“, 361),— картина (tabula picta, pictura), зимовий пейзаж; у французького — tabula rasa, *чиста дошка*, де лише музика слів („De la musique avant toute chose“ — *Музика передусім*) покликана передавати безмежність Верленової туги, того ж болю: langueur, ennui, peine — лексеми того ж „больового“ поля.

Саме ці два поети, Горацій і Верлен,— не з тих, чия поезія імпонувала Франкові. Першому він дорікав браком „страсті“ (49, 480); другому — надмірним захопленням формою, звукописом (31, 95—96), а ще, очевидно, натякаючи на його „Осінню пісню“,— „безпредметовою тугою, безцільним зітханням, меланхолією, мов осіння мряка“ (3, 271), постійним перебуванням на теренах власного „я“, що у Франка, навпаки, підпорядковане боротьбі. І все-таки саме біль, хай глибоко прихований, як у Горація-епікурейця, чи „безпредметовий“, як у Верлена, а чи акцентований, як у Франка,— саме він об'єднує цих трьох поетів, надає їхній поезії неперехідної, загальнолюдської вартости, адже всі „смертні“, за словами античних, однаково „нещасливі“ (miseri mortales), усі однаково прагнуть щастя, лише розуміють його кожен по-своєму.

Та ледве чи знайдемо ще когось із поетів, у кого таким обширним, як у Франка, було б семантичне поле болю, справді, як у цій мініатюрі,— „безмежнеє“: саме слово біль у поетичних творах Франка трапляється 349 разів[4]; 317 — *мука*, 122 — *туга*, 99 — *розпука*; далі — *сум, смуток, жура, тягота, нещастя, горе, плач, жаль, печаль, тортури, гризота, пекло, пожар, скрута, тоска, гнет, пригноба, страждання, страсть* тощо. Додаймо прикметники та дієприкметники, що підсилюють те болісне почуття (біль *лютий, пекучий, нестерпний*..., горе *непроглядне*, тоска *невтишима*, журба *могильна*, почуття *гірке, болюче, скажене*...), дієслова того ж семантичного гнізда (*боліти, гнітити, давити, тиснути, пекти, жерти, краяти*), образи, що увиразнюють ті почуття (*горя й сумніву змрік, страстей сквар, пригноба, мов гора тяжить на серці* та ін.) — матимемо аж надто підстав для того, щоб назвати Франка поетом болю.

Є, правда, інший спосіб говорити про свій біль — не кажучи про нього прямо, навіть його приховуючи. Найкращим зразком є той-таки Горацій. У чотирьох книгах його од жодного разу не надибаємо слова „біль“; в усій же його поезії, включаючи еподи, сатири й послання, звучить те слово ли-

[3] Verlaine Paul. Fêtes galantes. Romances sans paroles.— Gallimard, 1973.— P. 133. Порівняльний аналіз цих творів — у нашій статті „Поетика І. Франка і П. Верлена крізь призму одного вірша й перекладу (Г. Кочур)“ (Мовознавство.— Харків, 1996.— С. 334—340. (Третій Міжнародний конгрес україністів 26—29 серпня 1996 р.).

[4] Дані беремо з дослідження: Лексика поетичних творів Івана Франка. Методичні вказівки з розвитку лексики / Укл. І. І. Ковалик, І. І. Ощипко, Л. М. Полюга.— Львів, 1990.

ше одинадцять разів[5]. Не рясніють твори поета „золотої середини" й суміжними з болем поняттями: *сум* (tristitia) ужито лише два рази; *сумний* (tristis), в одах, лише десять разів; *страх* (metus) — шість разів і тощо. А тим часом Горацієві оди, наприклад, сьома із четвертої книги, до Торквата,— визнаний зразок справді глибокого поетичного зворушення, що сконденсувалось у відомому вислові: „Pulvis et umbra sumus" (*Ми — тільки порох і тінь*); визнаний, одначе, не так давно: щойно у другій половині минулого століття співвітчизники римського лірика називають його у своїх дослідженнях „поетом болю" (il poeta del dolore)[6]. Сягнувши найскладнішої техніки поетичного письма, Горацій тим самим глибоко приховав свій біль. Блискуча, бездоганна віршова майстерність, від якої справді вже давно відвик сучасний читач[7], не дала йому зазирнути в емоційну глибину Горацієвої лірики: за блиском не зауважували вогню, „страсті", тобто „правди". Про такий, горacіанський, характер ліричного мовлення — Павло Русин із Коросна: „В пісні, десь на дні, у мистецькім схові, / Зблискує правда"[8].

А втім, Горацїів вірш про чорну Журбу — якраз не з тих, де слід шукати глибоко прихованого почуття: в орієнтованій на реставраційну політику Августа третій книзі од Горацій виступає передусім як представник медитативної лірики — апелює радше до здорового глузду, а не до почуття. Римський лірик, висловлюючись образом тієї оди, зійшов із коня, повернувсь обличчям до свого болю, мов до ворога[9]; те саме дораджує зробити й тому, хто піддавсь ірраціональному поривові — втечі. Отож одна й та ж ілюстрація — кінь у шаленому розгоні, вершник, чорна Журба за ним — могла б слугувати обом поетам, з одним лише застереженням: Горацій, повторимо, на ту втечу дивиться збоку; ліричний герой „Зів'ялого листя" — сам на коні, сам жене його в надії вихопитись із власного „я".

Як у Горація, так і у Франка, тій чи іншій поезії, навіть у межах „Зів'ялого листя", притаманна різна міра ліризму. „Безмежнеє поле..." — з тих ліричних мініатюр, в яких у досконалій гармонії як поетична форма, так і глибина зворушення. „Глибина" — майже у прямому значенні слова: „Досвідний нурок із мене: що в власному „я" там таїться / На болотистому дні — знаю, голубчики, й се!" (3, 343). Самий епітет „болотистий" недвозначно мовить про те, що Франко не полюбляв надто довго обстежувати підводну стихію; милішим був йому заклик Сенеки: „Emerge ad meliorem vitam" (*Випірни для кращого життя!*)[10], про що, врешті, пише й сам Франко у цій же „Майовій елегії": „Сонце, погоду люблю, ясність і радісний сміх",— зізнання, що так нагадує нам один із фраґментів Сапфо,

---

[5] Staedler E. Thesaurus Horatianus.— Berlin, 1962.

[6] Під таким заголовком — один із розділів у книжці: Castorina E. La poesia d'Horazio.— Roma, 1965.

[7] Про це, зокрема, писав М. Ґаспаров у передмові „Поэзия Горация" у: Квинт Гораций Флакк. Оды, эподы, сатиры, послания / Перевод с латинского.— Москва, 1970.— С. 6.

[8] Антологія української поезії: У 6 т.— К., 1984.— Т. I.— С. 46. Віршові й прозові переклади цитованих уривків, за винятком окремо зазначених, належать авторові.

[9] Mors et fugacem persequitur virum (*Смерть невідступно й за втікачем іде*),— зауважує, уже в ключі конкретної військової ситуації, Горацій (Оди, III, 2, 14), що й сам побував у ролі втікача після поразки республіканців при Філіппах (Оди, II, 7).

[10] L. Annaei Senecae Ad Lucilium epistularum moralium quae supersunt ed. Otto Hense.— Lipsiae, 1914 (22, 12). У дужках, тут і далі, перша цифра вказує на порядковий номер листа, друга — абзацу.

яку Франко шанував за щирий вияв душевного чуття: „Красу я люблю / Понад усе / Й сонця ясне проміння“[11]. І все-таки перлинами своєї лірики Франко завдячує саме тим заглибленням — пірнанням аж до дна, тож мимоволі, змінюючи „книги“ — „душею“, згадуємо: „...хто в *ній* пірне аж до дна, / Той, хоч і труду мав досить, / дивнії перли виносить“ (2, 202).

Щодо тих перлин — найкраще висловився сам автор „Зів'ялого листя“ (саме тут їх найбільше):

Втім — цить!
Яке ж то тихеньке ридання
В повітрі, мов тужне зітхання,
Тремтить?
Чи се моє власнеє горе?
Чи серце стріпалося хоре?
Ах, ні! Се здалека десь тільки
Доноситься голос сопілки,

І ось
На голос той серце моє потяглось,
В тім раю без краю воно заридало
Без слів.
Тебе, моя зоре, воно спогадало
І стиха до строю сопілки
Поплив із народним до спілки
Мій спів (2, 140).

У тих рядках наче доторк до недотикального — того, що Франко називає „вітхненням“ (2, 357), „приливом чуття“ (3, 14), того, що бере свій початок переважно від звукових, музичних, вражень. Так і Горацієве натхнення (enthousiasis)* визріває з ледь чутних невпорядкованих звуків, як в оді до Калліопи:

Ви чули? Що це?.. Може, лиш я піддавсь
Омані милій?.. Бачиться, йду вже, ген
На звуки ті крізь гай священний,
Гомін джерел чую, вітру подих... (III, 5—8)

Ледве чи можна точніше й водночас сердечніше, як у Франка, сказати про те, що справді йде з найпотаємніших глибин душі: „Поплив із народним до спілки / Мій спів...“

Годі не зауважити, що писані у приливі чуття Франкові ліричні твори щонайтісніше пов'язані з народною піснею; та й самі вони народилися для того, щоб у свій час поєднатись із найвідповіднішою для себе мелодією**. Годі не спостерегти, що саме ті твори належать до тих, які й „на волосинку не відхиляються від мистецької вершини“; інакше, продовжуючи

[11] Sappho and Alcaeus / By D. Page.— Oxford, 1955.— P. 130.

* Тут і далі грецькі цитати транскрибовано латинкою.

** Такою, найвідповіднішою, є передусім музична інтерпретація поезії „Червона калино, чого в лузі гнешся?“ — як почув її Б. Янівський: не віримо, що можна якось по-іншому

думку Горація, „стрімголов скотилися б у прірву“ („Поетичне мистецтво“, 378). Ніщо тут не дисонує з високим камертоном народної пісні, навпаки, автор збагачує її новими тонами, відтінками, гранями думки й почуття. Та й праця над віршем не відчувається — спів дійсно „пливе до строю сопілки“[12]. За метафорою „пливе“ — неперервність пісенної традиції (про це у Шевченка: „Свою нудьгу переливала / В свою дитину“), що є запорукою національної ідентичности народу.

Отож Франко ледве чи міг би сказати про свою ліричну поезію те, що про свою Горацій: „Operosa carmina fingo“ — *Складаю свої трудні пісні* (Оди, IV, 2, 30—31); „трудні“, бо до кожного слова приглядався, дослухався, важив його, пробував „на дотик“ — пальцем (dactylos, віршова стопа, дослівно означає „палець“). У Франковому „Пісня і праця — великі дві сили“ (1, 74) — не про ту, що її вимагає досконалий вірш, скрупульозну працю поета, а про важке гарування на неозорій, де „так багато кукілю“ (3, 268), просвітницькій ниві, про труд, що його символізує у нашій культурі, власне, Франко — великий Каменяр. Озираючи саме Франкову неозору спадщину, найкраще розуміємо походження слова „культура“ (лат. cultura) — „обробіток землі“, недарма ж так часто у Франковій поезії використовується образ плугатаря: „В устах тужливий спів, в руках чепіги плуга...“ (1, 60). Франко працював наполегливо — налягав на чепіги плуга, вів ріллю, а не витончену мережку вірша. Не стилос, за порадою Горація (Сатири, І, 10, 72), повертав, виправляючи написане, а плуга перекидав на нову борозну. Це стосується не лише оригінальної, а й перекладацької творчости. Хіба можна уявити собі Франка, який, перекладаючи, скажімо, Горація, роки життя кладе на те, щоб вникнути у найтонші нюанси поетичної майстерности римського лірика, а згодом міркувати над тим, як усі ті тонкощі передати засобами української мови?..

„Хист чи майстерність потрібніша віршам — ось де питання“,— руба ставить проблему Горацій у „Поетичному мистецтві“ (408—411); сам же відповідає: „Та, як на мене, то й пильність сама, без природного хисту, / Як і без пильності хист,— це слово пусте: вони в парі, / В дружбі й у праці взаємній і сили, й ваги набувають“. Франко, з усього видно, лише частково міг би погодитися з Горацієм. Віршам, акцентує він, потрібна передусім „страсть“, „іскра Прометея“ — „огонь в одежі слова“; „слова — полова“ (3, 109)*. Що для Горація було найважливішим — *сув'язь слів*, їх *світлий порядок* (iunctura, lucidus ordo — „Поетичне мистецтво“, 41, 242), з чого й викрешував іскру живого вогню,— того Франко й справді не встигав пильнувати, про що й сам неодноразово пише: „Що слово до слова нескладно складаю — / Простіть мені!“ (1, 40). Той вогонь для Каменяра — у „силі виразу і безпосередності чуття“ (2, 120), у вагомості „змісту“; вага ж („як много важить слово“) — від тепла й сердечности, що у слові (3, 172). В акцентуванні змісту вчувається заклик стоїків — прив'я-

---

почути ті слова. Не скажемо цього, однак, про „Безмежнеє поле...“: динамічна пластичність образів настільки тут самодостатня й цілісна, що музика, при всіх її достоїнствах, усе ж сприймається як щось додане до твору, акцидентне.

[12] Як у Горація — „до строю лесбійської ліри“ (І, 1, 34).

* Згадуємо, що Прометей подав людям викрадену у Зевса іскру, заховавши її у соломинку: іскра — „зміст“ (чи „вміст“), соломинка — „форма“.

зувати вагу не до слів, а до діла, до зігрітої почуттям думки: „Non verbis serviamus, sed sensibus" — Слугуймо не словам, а думкам (Сенека, 9, 20)[13].

Створюється враження, що Франко подекуди свідомо залишає вірш неопрацьованим, протиставляючи себе тим, хто, не знаходячи „духу до стихів", надолужує „поезією слів і незайманих звуків" (очевидно, натяк на Верлена), одне слово, не захоплюється „формою блискучою, гладкою" (1, 148), коли слово, це знову Сенека, „більше дзвенить, аніж важить" (39, 5). Справді геніальний у своїй простоті підсумок щодо цих міркувань — в адресованій О. Лунатикові поезії („Я не геній, синку милий..." — 3, 267): „Для голодних пік сквапливо / Разовий, не панський хліб...", у якій кожна метафора, висновуючись із біблійної далини, щонайглибше проникає у сутність Франкової поезії. Врешті, й у „Каменярах" (1, 68) можна відчути натяк на цю не вельми делікатну, як і саме життя, важку працю („...ми лиш каменярі"): поет *лупає* камінь, а не оздобно його відточує. І насамкінець. У рецензії на переклад „Сербських народних дум і пісень" М. Старицького І. Франко висловлює думку, яка проливає світло на його власний стиль, чи то пак спосіб праці над віршем: „Лицарям ту ніколи було убирати свої думки у гладку форму, ніколи було подумати о однолітом тоні"[14]. Що стосується поетики Франкових творів, те якоюсь мірою, можливо, визначає й характер самої мови: Франко не дуже її „вичищує"; навіть про високе, шануючи місцевий колорит, нерідко мовить „мужицькими" словами.

* * *

„Безмежнеє поле в сніжному завою..." Перший штрих ліричної мініатюри наче суперечить самій же мініатюрі: безмежність — у рамках усього двох строф, восьми віршових рядків. Одначе мініатюра, як і крапля („мов у краплі води"), прагне заперечити свою малість — виходить на широкі обрії, де неосяжність простору, макросвіту, переливається у незмірність душі — мікросвіту. Такими, просторовими, є знані мініатюри: „Нічна пісня подорожнього" Й.-В. Ґете, „Парус" М. Лермонтова, „Сокір і вежа" (Chopo y torre) Ґарсії Лорки, чимало інших; такими — й „короткі пісні" японських поетів, наприклад, Ісікави Такубоку: „Як поїзд могутній / пустелю чи степ — / так інколи біль / моє серце / пронизує"[15]. Отож Горацієву сентенцію „Поезія — то наче картина" („Поетичне мистецтво", 361) можна б уточнити: „картина, але — без рамок". Що конче потрібне картині, без чого вона не має своєї цілісности, з того мовби виламується поезія, як у Франковій мініатюрі, у якій предметом зображення — відкритий простір (у сніговій млі навіть обрію не видно) і розгонистий рух. Якщо картина перед нами, то поезія, як і музика, реалізується у нас самих — розгортається у просторі, в русі й у часі.

Повна прикметникова форма „безмежнеє", акцентуючи просторовий безкрай, сигналізує водночас народнопісенну тональність твору; справді, „много важить" не лише слово, а й літера: з тією формою вдихаємо („вітх-

---

[13] Цікаво, що лат. sensus означає водночас і думку, й почуття. У Шевченка про це — метафорою: „Одна думка усміхнеться, / А друга заплаче". У Франка: „Думи, діти мої, / Думи, любі мої! / З усміхнутим лицем / В тій понурій тюрмі!" (1, 34).

[14] Друг.— 1877.— 23 мая.— Ч. 6.— С. 109.

[15] Ісікава Такубоку. Лірика / Переклад з японської Г. Туркова.— К., 1984.— С. 124.

нення") атмосферу саме нашої пісні (тут, до речі, й спіткнувся б інтерпретатор мініатюри), входимо у почуттєвий світ народнопісенних образів*, передусім — образу поля. Воно ж, простираючись перед очима відкрито (лат. palam), хвилюючи своєю розлогістю, звучить для нас іще й своєрідними, історично зумовленими конотаціями — нотками туги, що у нашій пісні („Ой полечко-поле...", „Забіліли сніги...", „Ой у полі сніжок трясе...", та й у Франка: „Із поля праці до терпіння поля" (3, 286). Пісенні штрихи відчутні не лише в епітетах (поле „безмежнеє", „чистеє"; біль — „лютий"), а й у метафорах: „вихор гуляє" (у Шевченка: „гуляє по полю"), „серце розриває". А ще — у ритмомелодиці вірша.

Можемо й тут, окрім атмосфери народної пісні, відчути й античний подих. Він у тому віршовому розмірі, поєднання дактиля з хореєм (—◡◡ — ◡), відомому під назвою адонієвого вірша, що вчувається в інших, виразно пісенних творах „Зів'ялого листя": „Червона калино, чого в лузі гнешся?..", „Ой ти, дівчино, з горіха зерня...", „Ой жалю мій, жалю..." та ін. Тут, правда, цей зітхальний вірш (первісно виступав в оплакуванні Адоніса) попереджений затактом — нашим пісенним „Ой": „Ой | жалю мій, жалю..."[16]

Густій фольклорній барві Франкової лірики, зауважмо ще раз, відповідає тенденція автора всіляко акцентувати саме зорові образи, увиразнюючи їх пластичність. Хай це весна („...мов дівчина у вінку"), хай літо („Червона калино, чого в лузі гнешся?..), хай осінь („Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі..."), а хай зима — всюди виразний малюнок. Тут, на тлі завірюхи, мальовничих штрихів не так багато, але вони точні й місткі: „завій" сприймаємо і у прямому значенні (снігова крутія, хурделиця), і метафорично — як пов'язка, „чалма"[17]: поет звертається як до засніженого поля, так і до коня, і в цьому теж виразний тон народної пісні. На каламутному, блідому тлі — темні обриси коня і „жури-марюки" (тут — болю), що за плечима вершника. Контраст, як і у Шевченка (думи — на папері), прихований, але тим самим іще сильніший: „сумними", темними рядами — на папері; „лютий біль", „жура-марюка" — на засніженому тлі.

„Поезія,— доповнили Горація пізніше,— це картина, яка промовляє" (на відміну від картини — „поезії, яка мовчить"). „Безмежнеє поле..." промовляє у Франка не лише зоровими, а й звуковими образами. Це — голос завірюхи, вихору, що гуляє полем. Певна річ, не знайдемо тут такої, як у Верлена, звукової палітри, на це не дозволяє доволі стислий, порівняно з французькою, діапазон голосних (п'ять — проти п'ятнадцяти), і все ж, дослухаючись до Франкового тексту, вловлюємо звукову канву, з якої проступає динаміка образу. Звукотворчим тут — саме той штрих, який впроваджує поет для акцентування зорового образу — „завій"; на нього,

* Зважмо, до речі, як багато втрачаємо, усуваючи ознаки народнопісенного, врочистого стилю передусім із мови богослужіння („пресвята" замість „пресвятая", „прийдіть" замість „прийдіте"), не дбаючи й про відповідність письма словесного музичному, взагалі про мелодику фрази.

[16] Співзвучна з адонієвим віршем і космогонічна карпатська колядка, що походить з епохи світового дерева, тобто з III—I тис. до н. е.: „Коли не було / З нащада світа, / Тогди не було / Неба, ні землі / А но лем було / синєє море, / а серед моря / зелений явір" (Золотослов. Поетичний космос Давньої Русі.— К., 1988.— С. 11, 48).

[17] В іншому контексті — „блискучая кучма" на Хребет-горі (3, 345), що є виразною ремінісценцією оди Горація (I, 9), де під сніговою шапкою виблискує гора Соракт, нині Soratte, що на північ від Риму.

мов на камертон, настроєні й інші, такої ж тональности, слова: *завою — волі — болі — полю.* Іменник „завій" у такому контексті перегукується з дієсловом „завивати", „тужливо вити" („Сердитий вітер завива..."). Згадуємо також „Зимний вечер" Пушкіна: „Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя; / То, как зверь, она завоет, / То заплачет, как дитя..."[18] Так чи інакше, маємо у Франка зразок майстерно озвученої картини, у якій внутрішні, душевні переживання ліричного героя постали перед читачем у динамічній, сповненій експресії пластиці.

„Ох, дай мені обширу й волі!"... Як голодному — хліба, спраглому — води, висназkеному — снаги матері-землі, бодай її краплю, так тут — обширу й волі. Двох речей, що так потрібні і яких так часто бракує. В'язниця тому й страшна, що позбавляє людину одного й другого водночас. Після епічного своєю розлогістю й ліричного пісенними асоціаціями зачину-звертання, що у першому рядку, тему болю започатковує вигук „ох" (лат. oh), що сигналізує перехід до особистого, суб'єктивного в ліричному мовленні, адже знамените наше „ой" (так цей вигук звучав і у старогрецькій) належить народнопісенній стихії.

„Обшир" (простір) і „воля", тобто свобода дій, два тісно пов'язані поняття,— найуживаніші поряд із „болем" лексеми у Франковій поезії. І це зрозуміло, бо ж відкритий простір, видимий світ у трьох його поставах — суходіл, море, небо — звичайно контрастує зі станом душі, коли, затиснена („тоска") й пригноблена тугою („тугий"), вона опиняється мов у глухому куті. Звідси й прагнення вихопитись із тіснин, „льоху", до світла й простору, вище — excelsior. І звідси, на противагу „больовій" і „гнітючій" лексиці,— ключове у Франковій поезії слово — „порив" та похідні й близькі за значенням: „рвати", „пориватися", „перти", „пертися", „опиратися", „йти вгору", „проти хвиль плисти" тощо.

Та „лінія опору", до речі, пролягає чіткою межею поміж поезією болю й спротиву, якою вона є у Франка, і поезією Верлена, який залюбки перебував у своїй болісній, тягучій нудьзі, висновуючи з неї неповторну у матеріалі своєї мови музику слів. Людина Верленової вдачі, якщо, словами Евріпіда, відчула б себе нещасливою, ставши щасливою: пересохло б джерело поезії. Одне слово, Франко йде проти вітру, проти хвиль, „назустріч недолі"; Верлен — у вітер (au vent), з вітром, мовби розчиняється у ньому; залишається — така ж, як і вітер, не спостережна для ока, а лише для вуха відчутна музика слів[19].

І. Франко не належав до тих, хто, як мовилось у Галичині, „звиджував світ". Не був, одначе, й з тих, хто звик озирати світ Божий крізь вікно, як Діоген у давнину — зі своєї „бочки". Не вибудовував, як Горацій, комфортного для душі *малого простору* (spatium breve), ані, як засланець Шевченко, не вимірював для себе тихого куточка в Україні, де б міг одпо-

---

[18] Пушкин А. С. Сочинения.— Москва, 1949.— С. 125.

[19] М. Лукаш, літератор не тільки Франкового розмаху, а й вдачі, перекладаючи Верлена, мимоволі впроваджує непритаманну французькому авторові „поривну" лексику, як-от „Із серця рветься плач, / Як дощ іллється з неба..." (Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера. Переклади.— К., 1990.— С. 247). В оригіналі (Verlaine Paul. Fêtes galantes...— P. 127): „Il pleure dans mon coeur, / Comme il pleut sur la ville..." Дослівно: „Сльозить у моєму серці, / як сльотить — на місто..."

чити душею,— був задивлений у широкий простір. Пробивався до нього, до світла — лупав скалу. У слові „про-світа" — той дійовий, навіть бойовий (про-боєм, про-сіка) префікс про-. Часто використовуючи військову лексику, Франко підкреслює, що він не тільки ратай, а й ратник на просвітницькій ниві: „в праці сконать" (in actu mori — у Сенеки: 8, 1) — наче скласти голову на полі бою, бо у житті, читаємо у того ж Сенеки (96, 5),— то наче на війні (vivere est militare): „Лиш боротись, значить жить" — у Франка (1, 35). Та якщо античний мислитель ставав на ту службу заради власної свободи („Слугувати філософії — справжня свобода", 8, 8), то Франко став „рабом волі" із синівського почуття обов'язку перед своїм народом: „Як син селянина-русина, вигодований чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю обов'язок панщиною всього життя відробити ті шеляги, які видала селянська рука на те, щоб я міг видрапатись на висоту, де видно світло, пахне воля, де яснїють вселюдські ідеали" (31, 31). Усіляко приземлюючи те почуття („собачий обов'язок"), Франко в дусі римського правового гасла: „Do ut des" (*Даю, щоб ти дав*) усе ж ніс те „тяжке ярмо" не проти волі (invite), інакше б його праця не була сповненою такої потужної енергії добра. Мовив же св. Августин у „Сповідях" (I, XII): „Ніхто проти своєї волі не робитиме добре, хоч би й добром було те, що він робить".

Отож своєю життєвою *позицією* (теж із військової лексики) Франко не тільки увиразнив слово „обов'язок", що є земним відповідником високого „покликання" (голос Божий, у римлян — Мінерви), а й розкрив його етимологію („в'язати") — воно асоціюється у нього з образом Лаокоона, якого беруть у кільця велетенські змії (Енеїда, II, 216): „ланці, мов гадь, обвили" (1, 66); у тих путах, як міфічний Лаокоон,— і весь люд, „велетень" (1, 58). Але їх, тих пут, що „обкручують, немов холодні чорні змії", не треба лякатися (2, 304): пута — для „безсильного", „утлого" тіла, а для вічного, всюдисущого духа вони ніщо (1, 55).

„Позиція", у військовому розумінні слова (від лат. ponere — *ставити, класти*),— це передусім тверда постава, вміння твердо стояти на землі. Про це, до речі, говорив ще Архілох, знаменитий лірик і найманий воїн: йому до вподоби не ставний, причепурений і пихатий стратег (воєвода), а той, хай і непоказний, приземкуватий, хто наче вріс у землю ногами, у кого серце сповнене мужности[20]. Франкові „Каменярі" — то наче вибух стисненого в ядро Верґілієвого „Fit via vi" — *Дорогу прокладаємо силою* (Енеїда, II, 494); два ритмічні удари (—◡◡ —) — наче дві відвойовані п'яді землі, два важкі кроки на шляху поступу.

Годі знайти, коли йдеться саме про таку позицію, стійкішого воїна, ніж Франко, який і у прямому, й у переносному значенні слова, по-мужицькому, босоніж, стояв на землі, чув її живий дотик — „шкіру" землі (3, 344), був у неї закорінений; лише так, словами Горація, можна сягнути верхів'ям, тобто головою (vertex — це водночас верхів'я дерева і голова) небесних сфер. Отож, коли читаємо в С. Руданського („Нехай гнеться лоза"): „Ти глибоко у глиб твердий корінь пусти, / Гілля вгору розкинь, та рости, та рости! / І весь світ обдивись..."[21] — бачимо Франкову поставу, поета-мислителя, якому близькі стоїчні засади — прагнення простору

[20] Archiloque. Fragments / Texte établi par F. Lasserre.— Paris, 1958.— Fr. 93.
[21] Руданський С. Співомовки, переклади та переспіви.— К., 1985.— С. 53.

й світла. З висоти свого творчого зросту він озирав хтозна чи кому іншому доступні своєю розлогістю обрії. Але й тут тримається землі, здається, й по тих теренах ступає босоніж: „Блукаючи по різних стежках всесвітньої історії та літератури, я здавна збирав [...] поодинокі камінчики для моєї будови" (2, 179). На противагу давнім мислителям і поетам, які полюбляли дивитись на землю зверхньо, наче з висоти пташиного лету[22], Франко, шануючи міф про Антея, пам'ятав, очевидно, й сувору правду, що в латинському прислів'ї: „Primum vivere, deinde philosophari" (*Спершу жити, а вже потім мудрувати*). Тож не так часто, як згодом неокласики, звертається до образів зоряного неба. Не випрошує крил для високого лету, тримається землі, але не „гниючого болота": „З орлами я не думаю дружити, / Та я опрусь гниючому болоту" (1, 88),— зізнається поет, натякаючи, вочевидь, на Олександра Олеся („В болоті жаби рай звели..."). Не захоплюється ширянням над землею, а в неприязні до орлів, беркутів („Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте..." (1, 63) вчувається приязнь до прикованого (теж „ланцем залізним") Прометея, якому орел, посланець Зевса, клював печінку. Не протиставляє високого творчого злету своєму низькому, селянському, родові, як це робить син відпущеного на волю раба Горацій, що „над скромним гніздом простер широке своє крило" (Послання, I, 20, 21), очевидно,— лебедине, як про це в кінцевій оді другої книги:

Уже пружніють, тоншають ноги, вже
Взялись лускою, вже — наче лебідь я,
Вже білий пух на пальцях бачу,
Чую, вже плещуть, де плечі, крила...

І все ж не чужим був і Франкові той тремкий, часто уві сні звідуваний, стан дивної метаморфози, що на мить повертає людині насолоду чогось ще у міфічну давнину втраченого, чогось такого, що поєднує непоєднанне: легкість пір'їни з потугою велетня. Але, щойно пізнавши відчуття лету, поет одразу ж горнеться до землі, до людей, чи то пак горне їх до себе:

...І ти, мов птах,
Стаєшся легкий, мов ось-ось летіти!
Безмірну силу чуєш у руках
І весь ростеш у безмір... Люди! Діти!
До мене! Я люблю вас, всіх люблю!.. (3, 14)

Франко у такому розумінні — „заземлений", і саме тому він увесь у зростанні; така, Франкова заземленість передбачає глибоку шану й любов до землі, до всього живого, передбачає віру. Інша річ — несумісна з

[22] Про це — Боецій у „Розраді від Філософії":

Крила для лету мені подаровано —
У небо б злинути на них.
Хай лише розум відчує їх помахи —
На все земне згори зорить.

Боецій С. Розрада від Філософії.— К., 2002.— С. 102.

духовним ростом (як же рости без кореня?) приземленість, що у своєму безвір'ї, в орієнтованій лише на матеріальні потреби невситности виснажує й забруднює все довкола себе — землю, воду, повітря. Схильність людини саме до такої „цивілізації", що змітає будь-які заборони, відверто зневажаючи все, чому вчить нас природа, геніально запримітив і підсумував знаменитою поетичною фразою Горацій у зверненій до Вергілія оді (I, 3): „Так, зухвалий пізнати все, / Рине люд до гріха — все потоптати рад".

„Безмежнеє поле...", побачене в його поривній динаміці, видається протилежністю до „Каменярів", де всі емоції взято в кулак, усе підпорядковано єдиній, чітко окресленій меті; у „Безмежному полі" — хвилинне бажання вихопитися на волю, порив (лат. impetus), у „Каменярах" — стійкість, навіть статика: „прикований ланцем залізним стою...", рух ледь помітний, але неперервний (п'ядь за п'яддю) — поступ (progressus), тяглість, що римляни окреслюють словом tenor (від teneo — *тримаю*): тримати, не випускаючи з рук чи то чепіги плуга, чи кайло, чи весло — ось на чому наполягав автор „Каменярів", ось що робив засадою своєї боротьби. „Але коли повсякчас битись, / То серце може озлобитись",— зауважує у присвяченій Франкові поезії М. Вороний[23]. Іншими словами: „Хто відпочиває, тому до діла треба братися; хто ділом зайнятий,— до відпочинку. Порадься з природою: вона скаже тобі, що створила і день, і ніч" (Сенека, 3, 6). „Солодко, хоч іноді забути про здоровий глузд",— зауважив Горацій, тонкий знавець життя в усіх його ситуаціях (Оди, IV, 12, 28). Поезію, що у „Зів'ялому листі", хоч і народжену з болю, Франко писав-таки з приємністю, солодко, і то саме тому, зауважмо ще раз, що попустив віжки своїм найінтимнішим, що не коряться розумові, почуттям — дав серцю волю. Втім, застереження, яке М. Вороний адресує Франкові, ледь чи слушне: „серце може озлобитись" хіба тоді, коли обов'язок виконуємо і проти своєї волі, й без любови; вона ж, любов до свого роду й народу, ніколи не полишала Франка, тож відому його сентенцію „Лиш боротись, значить жить" можемо розуміти й так: „Лиш любити, значить жить".

Метафора „віжки" веде нас до винятково важливого для Франка поняття „дух", що римляни здебільшого передають словом *animus*, греки — *thymos*. Саме та вогненна, поривна сила увінчує велетенську творчу споруду Франка, як етер (від грец. *aitho — горіти, палати*) — усю світобудову, про що Овідій писав у перших пасажах „Метаморфоз". У тому окликові „Ох, дай мені обширу й волі!" — голос духу, що поривається, як і полум'я, на волю, живиться повітрям, існує у вільному просторі.

„Дух, що тіло рве до бою" (1, 22) — саме цей вірш озветься у нашій пам'яті, тільки-но зайде мова про дух. Дух (поряд із серцем) — оселя почуттів, волі, рідше думки; дух, чиє місце у грудях (тому й грудьми зустрічаємо ворога),— це сам рух, порив. Тіло — щось пасивне; дух — сила, що керує, пориває, як про це справді з римською категоричністю говорить Саллюстій у початкових фразах „Змови Катиліни": „Усе наше єство ділиться на дух і на тіло. Дух здебільшого повеліває, тіло — кориться. Духом ми споріднені з богами, тілом — із тваринами". А що дух (у нас часто „серце") не лише керує й повеліває, а й пориває, тобто діє імпульсив-

[23] Вороний М. Твори.— К., 1984.— С. 162.

но, бере гору над думками (Евріпід, „Медея“, 1078) й може штовхнути людину до непродуманого вчинку („Дай серцю волю, заведе в неволю“), то тут віжки до рук повинен брати розум (*ratio*), як про це Горацій: „Духом керуй, інакше тобою покерує; його загнуздуй, в'яжи путами“ (Послання, I, 2, 62—63) і Франко — про „тверду руку“, яка їх, тобто чуття, „в поводах цупко держить“ (3, 342). Що ж до „Гімну“, то тут повторено вислів із першого рядка Овідієвих „Метаморфоз“: „fert animus“ (*спонукає дух*); у Франка, одначе, в найінтенсивнішому значенні слова: „пориває“, але — як мисляча сила. Іноді про дух І. Франко мовить описово. В одному з таких контекстів маємо дуже близький відповідник до того значення, яке в Евріпідовій „Медеї“:

Тим, що мене ти к собі не пустила,
В моїх грудях зглушила і вгасила
Любовний, дикий шал,
Тим ти в душі, сумній і одинокій,
Навік вписала ясний і високий
Жіночий ідеал (2, 186—187).

„Любовний шал в грудях“ (як і „пекло в груди“, „скажене божевілля в серці“, „серця пожар“, „любові жар“, „лютий біль“, від якого тікає вершник, та й сама „страсть“) — це, власне, thymos в Евріпідовому трактуванні, ірраціональна сила, якій годі протистояти „розсудкові“ (3, 343), тому-то справжнім героєм є той, хто „власну пристрасть поборов“ (2, 295). Цікавий у наведеній строфі вислів „ясний і високий жіночий ідеал“: пристрасть, тому й називають її „темною“, затемнює, принижує, а не підносить (sublimatio) той об'єкт, що потрапив у її силове поле. І лише „творчість духу із любовю“, та „божескість“, яку Бог передав людському роду, посилаючи його в світ (згадаймо фреску Мікеланджело „Створення Адама“), лише таке почуття може просвітлити людське серце, яке „гріх сплямив“ (3, 290—291).

Дух — це та „струна“ (1, 75), яка споріднює людину з Божеством, отже, з вічністю: „Ще той не вродився / Жар, щоб в нім згоріло / Вічне діло духа...“ — Франко тут, можливо, натякає на стоїків, які твердили, що світобудова періодично гине у всесвітній пожежі. У „Пісні геніїв ночі“ маємо, здається, алюзію до Лукрецієвої теорії про атоми, на які розпадається геть усе, щоб природі, яка „вічно смерть з життям плете“, не бракло матеріалу для роботи (1, 51).

Втім, високе й глибоке з космічного погляду — одне й те саме:

Глянь на криницю, що із стіп могили
В степу сльозою чистою журчить;
В її оці личко місяця блищить
І сонця промінь грає в чистій хвилі (3, 284).

І далі: „Криниця та з чудовими струями — / То люду мого дух...“ З тієї криниці й черпав поет живлющу прохолоду, дбав, щоб ніякі „безумства, муки, врази“ не скаламутили („не помутили“) і його „духу глиб“ (1, 159), „щоб чистим жаром серце запалити“. Бачив той жар у батьковій

кузні, приглядався до його чистоти. Мав його перед очима, справді наче кров'ю серця пишучи озвучений латинською (противага „Memento mori") заклик „Vivere memento!":

Люди, люди! Я ваш брат,
Я для вас рад жити,
Серця свого кров'ю рад
Ваше горе змити.

А що кров не може змить,
Спалимо огнем то!
Лиш боротись значить жить...
Vivere memento! (1, 36)

Можливо, й тут — відлуння давнини, тим разом із творів „батька медицини", Гіппократа, який у лікуванні важких хвороб радив удаватися до вогню як до найвищої, останньої інстанції: „Що не лікують ліки, те лікує залізо, що ж не лікує залізо, те лікує вогонь, а що й вогонь не лікує, те мусимо вважати невиліковним"[24].

Франко, хай скільки б не звучало в його поезії болісних ноток, був оптимістом — вірив в очисну силу вогню, що в одежі слова. Вогню, який сам, як щось священне, мусить бути чистим („чистий жар": 3, 284) і в чистих руках. Чи не єдине з лайливих у поезії Франка слів — „мавпа" (3, 268). Не гоже-бо з брудом боротися тим же брудом, із тьмою — тією ж тьмою: „З світочем науки / Проти брехні й тьми..." (1, 55).

Дивним видається те, що Франко, оспівуючи простір і рух, на противагу іншим, давнім та сучасним поетам, доволі рідко звертається до теми часу. Для рефлексій над часом у нього, здається, попросту не було часу, врешті, й бажання („І знов рефлексії! Та цур же їм!" — 3, 13). Час у Франка — це важка праця („Як віл в ярмі..." — 2, 152), посів — і жниво. Саме від нього, багатого чи „худого" жнива, залежить, яким поглядом, спокійним чи засмученим, дивитимемось у майбутнє:

Лиш дуб могучий, жолудьми багатий,
Спокійно в темну, зимну даль глядить —
Таж він недарма тепле літо втратив!
Най в'яне листя, най метіль гудить,
Се сил його не зможе підірвати
І плід його приймесь і буде жить! (1, 39)

І все ж на тлі марудної праці особливо яскраво, живим відгомоном Овідієвих „Метаморфоз" вирізьблюється образ людини, яка споглядає зоряне небо (homo caeli contemplator):

Ось глянь лишень! Чудова, ясна ніч!
На небі зорі ярко так палають —
Се безконечність нам морга до віч! (3, 14)

[24] Aphorismes d'Hippocrate par É. Littré.— Paris, 1844.— P. 243 (VII, 87).

„Вічність носимо в душі",— акцентує поет, але ще сильніший натиск кладе на моментові, змигові ока (нім. Augenblick), бо „життя — момент і зложене з моментів" (3, 36); сама вічність, далекими зорями „моргаючи нам до віч", увиразнює, маркує ті крихітні проміжки земного часу, що становлять одну десяту секунди[25] — саме стільки, скільки триває змиг ока*. Вміння відчути й використати не так для власної приємности, як для доброго діла той момент, догідну мить (лат. occasio, грец. kairos),— ось завдання людини. Знамените „Не пора, не пора, не пора [...] Нам пора..." з „Національного гимну"[26], що антитезою підкреслює важливість моменту, веде знову ж до Гіппократа, що у своїх „Афоризмах", у першій же фразі, зауважує: „Догідна мить — перелітна" (kairos oxys, лат. occasio praeceps), а також — до ще відомішого Горацієвого заклику: „Carpe diem!" (Оди, І, 11, 8). В унісон із тим закликом — хоча б такі рядки: „Ідеали бачить геть десь за горами, / А живеє щастя з рук пустив без тями" (2, 150). У тому „без тями" вчувається настійливий заклик Горація: „Sapias!" — *Май розум!* (Оди, І, 11), а в образному „пустити з рук",— його ж епітет „крилатий" день: він, наче птиця, вихоплюється з рук. Що ж до „живого щастя", то Франко, дарма що пристрасний життєлюб, таки пускає його з рук, але не „без тями" — свідомо ним жертвує, задля обов'язку перед своїм народом. Звідси, надто на тлі квітучої весни, оте „жорстоке, понуре „ніколи" (3, 342); „ніколи" — бо час безповоротний (*irrevocabile tempus*), і не повернеться та мить, яку можна було б використати для власного „легкокрилого" чуття. Доводилося вибирати між плугом і метеликами (3, 343), між зерном і квітами, що йдуть під леміш...

І все ж те чуття, хай і притлумлюване важкою щоденною працею — це „жива струя, що в'яже в серці / День нинішній з вчорашнім і грядущим" (1, 71). Ось що для Франка творить живу сув'язь часів, яку сплітають і перекладачі, будуючи „золотий міст зрозуміня і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями" (5, 7). Ця пам'ять серця — чи не найвагоміший мотив, щоріднить у чомусь дуже істотному, у розумінні сенсу людського життя, Франка із Шевченком: „А дай жити, серцем жити..." І хай у тих назагал нечисленних рефлексіях на тему часу озиваються й похмурі нотки („...Я чую, ясно чую, / Як стелиться мені в безодню шлях / І як я ним у пітьму помандрую" — 2, 142), все ж, усупереч невтішному рефренові „Cosa perduta!" (*пропаща справа*), в якому вчувається похмуре Горацієве „frustra", *надарма* (Оди, II, 14),— з уст персоніфікованої України звучить, адресована поетові, зворушлива розрада — світлий фрагмент із Горацієвого „Пам'ятника" (Оди, III, 30, 6—7):

Твойого я найкраща частка
З тобою враз не ляже в гріб (2, 183).

Різниця в тому, що у своєму „Пам'ятникові" Горацій говорить від себе, у першій особі: „Переважна частка мого я уникне похорону", Франко ж ці слова вкладає в уста персоніфікованої України; її голос — то голос матері.

---

[25] Від миттєвого до вічного // Світ науки.— 2003.— № 3—4 (19—20).— С. 36.

* У П. Ніщинського, зокрема у його перекладі „Одіссеї",— також „крок ока".

[26] Франко І. З вершин і низин. Збірник поетичних творів 1873—1893.— Київ; Ляйпціґ; Коломия; Winnipeg, [1920].— С. 175.

Простір і воля такі споріднені поняття, що можуть бути виражені й одним, спільним для них обох, словом: дозвілля. І все ж основне значення цього слова — *вільний від обов'язкових занять час*. Хтось дає дозвіл на те, щоб, хай ненадовго, зняти з себе „пута". Люди „золотого" віку, коли земля добровільно (sponte sua) давала всілякі плоди, взагалі були дозвільними. Згодом дозвілля (лат. otium, грец. schole) стало мрією, особливо — поетів, узагалі тих, хто працює над словом. Отож, відповідаючи на запитання „Що пороблясш?", причетні до літературних занять римляни доби імператорського Риму часто відповідали: „Otior". Нашою мовою те латинське дієслово можна перекласти хіба що описово: *звільнившись від справ, відпочиваю*. Таке чуємо від Горація (Сатира I, 6, 128), Плінія Молодшого (Листи, IX, 40), від багатьох інших. Таке могли б почути від Ґете, Міцкевича, Пушкіна й чимало ще від кого, але — не від Шевченка, Франка. Та якщо Шевченко відпочиває хоча б у своїх мріях про спокійне, бодай на старість, дозвілля, про свою „маленьку благодать", „садок-райочок" („Поставлю хату..."), то Франко й уві сні бачить свою гарівку, свою прив'язаність, ба, прикутість до неї, а коли й згадує у тон Горацієві[27] про село, той „тісний спокій" (1, 77), звідки вийшов у світ „на бурі, громи й град..." (1, 78), то не з приємністю, а з гіркотою; всюди за ним — невідступна тінь життєвої боротьби — „бою":

П'ятнадцять літ минуло. По важкій
Завзятій боротьбі я опинився
Побитий, хорий. У тишу, в спокій
Я на село із міста схоронився.

Хоч молодий ще, був я у такій
Зневірі, світ весь так мені змінився
З рожевого на чорний, що в гіркій
Знетямі з бою я відсторонився (3, 20).

Франкові більше до вподоби староримський, республіканський гарт; у сентенції: „Otium mollit viros" (*Дозвілля розм'якшує мужів*) — дух саме тих часів. Ідеал Франка — муж (vir) у тому значенні, яке вкладали в те слово римляни: це той чоловік, який твердо стоїть на засадах справедливости, порядности, відданости суспільній справі. „Важко нині знайти мужа",— нарікав у своїх „Контроверсіях" ритор Сенека Старший, батько Сенеки-філософа. „Я б мужів з вас повиводив...",— вихоплюється й у Франка гіркий, з крихтою солі, оклик: „...навіть з мавп таких, як ти!" (3, 268).

Хіба що у тюрмі, з-за ґрат, поет зводить очі до неба, хіба що тут його навідують візії „пречудового спокою": „Ой рано я рано устану, / На яснеє небо погляну..." (1, 43). „Супокій — святеє діло / В супокійнії часи..." (1, 57) — відповідає він усім тим, хто трактує тему спокою абстрактно, без огляду на час, у якому живе. У тому „святеє діло", можливо, натяк на Сковороду („О покою наш небесный!": 1, 82)[28], який переспівує відому

---

[27] „Отож, коли я з міста схоронився у свою гірську оселю, мов у замок..." (Сатири, II, 6, 16).

[28] Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т.— К., 1973.— Т. I.— С. 82.

Горацієву оду, що є похвалою спокою (II, 16). Горацій справді творив у „супокійні часи", коли заходами Авґуста в Римі був зведений вівтар богині миру (Ara Pacis), де їй складали божественні почесті. Такими Франко не вважає свої часи:

Та коли в робучу пору
В нашу хату і комору
Закрадаєсь лиходій,
Щоб здобуток наш розкрасти,
Ще й на нас кайдани вкласти,—
Чи й тоді святий спокій?..

Так чи інакше дозвільний спокій для Франка — це завжди якесь діло; „бездіяльний" спокій (3, 298) — все одно що сон, „похорон живої людини" (Сенека, „Листи до Луцілія", 82, 4); з тією думкою римського стоїка цілковито погоджується поет. Те діло, звісно,— поезія, а найсердечнішим приятелем тих, хто посвятив їй життя,— оспіваний, зокрема, у Горація, прохолодний гай (gelidum nemus — Оди, I, 1). Про нього в такому ж ключі писав Франко:

Привіт тобі, мій друже вірний, гаю,
повірнику моїх найкращих дум!
Все чисте, ясне, що лиш в серці маю,
надихав свіжий запах твій і шум (3, 26).

І таке щире у Франка те звертання, що читач, згадавши у М. Зерова метафору „закучерявився гай" (у перекладі Горацієвої оди, IV, 7) і Франкову весну, „дівчину у вінку", ладен побачити й кучерявого* юнака у вишиванці.

А втім, чи помишлятиме про спокійне дозвілля той, хто ясно бачить перед собою ціль? А ціль (лат. *scopus*, від грец. „scopeo" *дивитися*) — це те, із сфери майбутнього, що постійно стоїть перед очима. „Безрадним не любить стрічать чоловік / Будущини навіть..." — так, у перекладі Франка (8, 388—389), мовить Софокл в „Антігоні" про „найдивовижніше з-між усіх створінь на світі" — людину (у перекладі Бориса Тена: „Бездольним не буде той, хто сам / Майбутню путь ясно зрить...")[29]. Саме ціль, мета (ті слова звучать у нашого поета 168 разів) — це те, що не дає йому занепадати духом, поборювати хвилинну зневіру, „тоску", головне ж — будити до дії інших:

Мовиш: „Нині інші війни" —
Ну, то іншу зброю куй,
*Ум гостри, насталюй волю***,*
Лиш воюй, а не тоскуй!..[30]

---

* У П. Ніщинського, в його перекладі „Одіссеї",— „кучеряві ахейці".

[29] Софокл. Трагедії / Переклад з давньогрецької.— К., 1989.— С. 137—138.

** Вислів „залізна (сталева) воля" — зі стоїчного арсеналу: „Ferrum ferro acuitur" — Залізо гострять залізом.

[30] Франко І. З вершин і низин...— С. 701.

Заклик, який в останньому рядку, звернений до тих, хто занепадає на відому ще сучасникам Сенеки, у добу суспільної пасивности, дивну „хворобу при здоров'ї"; головний її симптом — taedium, нехіть, нудьга, пригніченість, що переходить у нехіть до життя: taedium vitae. Спадає на думку рядок відомої народної пісні („Гуде вітер вельми в полі..."): „Козак нудиться, сердешний, / Що робить, не знає". У тій нудьзі (звідси й козацьке прізвище — Нудьга), можливо, відлуння й нашої історії: зруйнування Запорізької Січі, втрата державности... І навіть поривання, коли вони „безцільні",— це хаос, де все клубилося „в безцільній, дикій зваді" (3, 189); до речі, весь цей твір („Честь творцеві твварі") — виразна ремінісценція початкових пасажів „Метаморфоз" Овідія. Здається, що й бунтівний, але погано орієнтований щодо цілі Лермонтовий „Парус", образ, що у Франка то тут, то там зринає на „далекім морі" (1, 30), навіть він викликав поетичну рефлексію, власне, щодо доконечности ясної цілі у того, хто пустився у бурхливе житейське море: „...Та ніде той не дійде, / Хто не має цілі. Човне, як пливеш, то знай же, де!" (1, 65).

Саме праця дає „ціль, щоб в манівцях не зблудив" (1, 74). Задля неї, почувши голос Господній, високе покликання, поет покинув усе, щоб „у світлу ціль зострілити весь ум" (3, 150), щоби „будити народ свій до життя", дарма що не раз проповідувати буде „глухим" (3, 288) і поетове слово буде „гласом вопіющого в пустелі". Та ціль — то „людське щастя і воля", „розум", „братерство", „вільна праця і вільна любов" (3, 336); „зострілити" — мовби пучок розумової енергії спрямувати саме у ту, а не в іншу ціль — не розсіюватися: при величезному, з першого погляду, розсіві Франкових занять усі його думки, як постріли, справді були сконцентрованими навколо єдиної цілі.

Що ж до любови пристрасної, то вона не є тим почуттям, яке сприяє цілісності людського „я",— радше переполовинює його; що вже казати про змогу „зострілити весь ум у світлу ціль"? В одному із сонетів Франко в дусі дотепної, приписуваної Авзонієві поезії[31], але вже без жартівливих ноток, зізнається, як це нелегко поєднувати „ясну ціль" із тим почуттям, яке радше затемнює, аніж просвітлює розум, як це нелегко бути *цілим:*

Ні, не любив на світі я нікого
Так, як живому слід живих любить,
Щоб, не зрікаючись себе самого,
Ввійти в другого душу, перейметь

Його думки, його бажанням жить,
Не думавши добро творить із того,

[31] Йду вже. Без себе, однак, бо без тебе. Цілим я буду,
Галло, лише при тобі: я ж — половина тебе.
Йду половинний, проте навіть менший, ніж половина,
В двох місцях водночас суджено бути мені.
Цілий — я при тобі, без тебе ж, куди б не подався —
Йде лишень частка моя, скільки там є вже мене.
Сам же себе я ділю, сам себе — чомусь обділяю:
Менше себе — собі, більше — тобі віддаю.
Лиш повернувшись, верну собі цілість: тут же, до крихти,
Все, що мого в мені,— йде в твої руки. Бувай! (1, 149)

І так незамітно зовсім для нього,
Вести його, де вища ціль манить.

Відразу бути паном і слугою,
Зректись себе і буть самим собою —
Отак любить ніколи я не вмів.

Чи самолюбства в мні замного стало,
Чи творчих сил живих було замало?
Чи шлях життя мене фальшиво вів?

За тими сумнівами й доріканнями самому собі — голос стоїків: заклики не зрікатися себе самого, не знеособлюватися у життєвій колотнечі, а „виборювати в інших себе — для себе самого“, як про це сказав Сенека у своєму першому листі до Луцілія; себе — для таких же, хай і нечисленних, поборників своєї цілісности, своїх життєвих засад. Така позиція, якщо не до самолюбства веде, то вже напевно — до самотности...

„Я сам серед тебе, лиш кінь підо мною...“ І тут, поряд із „м'яким серцем“ та „хлопським родом“, згадуємо третю Франкову „недолю“ — горду душу, „що нікого не впустить до свого нутра, / мов запертий огонь сама в собі згора“ (2, 167). Але Франко „виборював себе“ не в юрби — для себе, як радить Сенека, а в себе — для свого народу. Одначе й тут його підстерігала самотність. Якщо „Каменярі“ — сон, то „Безмежнеє поле“ — реальність: не було поруч із Франком тих „тисяч“ таких самих, як він; велетенська постать Каменяра насправді була самотньою: чи ж міг би, скажімо, ось цей образ бути продуктом лише мистецтва, а не глибокого, особистого досвіду:

Обгорнула мене самота,
Як те море безкрає,
І мій дух, як вітрило, її
Подих в себе вбирає.

О, давно я знайомий, давно
З опікункою тою!
Увесь вік, чи в степах, чи з людьми,
Я ходив самотою (5, 241—242).

„Я ходив самотою...“ — із „Мойсея“; „Самотою ходжу, мов блуд...“ — із „Скорбних пісень“; „Я сам серед тебе...“ — із „Зів'ялого листя“... Самотність серед міської юрби: „І я в юрбі, сумний і одинокий...“ (2, 135, 158); самотність — наодинці з собою: „Мов любий сон усе пропало. / Зістав я сам в самотині...“ (3, 286); врешті — „сирітство духовне“: навіть на неосяжних обширах минувшини, зокрема на теренах античности, поет частіше не погоджувався, скажімо, з Горацієм, навіть із запальним воякою і поетом Алкеєм*, аніж відчував насолоду, знаходячи у когось таке ж від-

* „Обережніше, каменяре, теши камінь, щоб уламок, бува, не зніс тобі голови“,— читаємо в одному із фрагментів старогрецького лірика. „Лупайте сю скалу!..“ — беззастережно закликає наш Каменяр.

чування й розуміння речей. Самотність, на яку прирік себе поет, кинувши світ „для праці, поту й пут“, ставши „рабом волі“. Але те „рабство“, знову ж таки, з погляду стоїків, є свободою. Та якщо „слугувати філософії — це і є свобода“ (Сенека, 8, 8), то свобідним тим паче є той, хто слугує волі. Франко був у неї сівачем слів, які мали б випрямити „похилий народ“ (1, 55), наблизити „день світла, щастя й волі“ (1, 47), і це справді — позиція вільної людини, дарма що поетів дух іноді б'ється то мов „риба в сіті“ (1, 158), то мов „у сітях птах“ (2, 162).

Земна самотність у могутньому подихові поеми „Мойсей“ переростає у космічну:

Мов планета блудна, я лечу
В таємничу безодню
І один чую дотик іще —
Дивну руку господню.

В епітеті „блудна“ — чуття грецького слова: „планета“ — від planaomai — блукаю. У моторошному „лечу в безодню“ — майже реальний подих безмежного космосу. Франка, у його сповненій боротьбою самоті, не полишало відчуття рятівного дотику: то, як міфічного Антея,— до „всеплодющої“ матері-землі (1, 28), то, як людини, через Першочоловіка,— до руки Господньої.

Зболеною і самотньою бачиться поетові й сама „дрібна земля“ з її „великим, непроглядним горем“ (1, 30). У тому образі, що визрів із побаченої крізь тюремне вікно маленької хмарки „в безмірному просторі“, відчутний біль, з якого народилися і Шевченкові рядки — про Кавказькі гори: „Овіяні горем, кровію политі“. Вже наче й усю землю, побачену з космічної перспективи, а не лише ті гори, вповиває дедалі непрогляднішa оболонка страждання...

„Таємнича безодня“, де вже годі „пірнути аж до дна“, де рятівною точкою опори — лише „дотик руки Господньої“, спонукає ще раз повернутися до початку третього рядка Франкової мініатюри — глянути на неї sub specie aeternitatis — як на „ширину й довжину“ (Евклід), що простираються (звідси — „простір“) у безконечність; у цьому просторі, що шириться навсібіч,— людина, „точка“, і на який шалений рух не спромоглася б вона,— завжди серед тієї безмежности буде наодинці зі своєю самотністю.

Справді, Франко пізнав самотність, але, пізнавши її, ніколи до неї не горнувся — вона його „обгортала“. Переважало, хай лише навесні пробуджуване, почуття радости. Не тієї „суворої“, якої навчали римські стоїки, а повнокровної земної радости, що нею сповнені „Веснянки“. Вона ж, іще античні зауважили, не любить самоти, адже, радіючи, шукаємо ще когось, із ким могли б нею поділитися, кому б, у приливі того чуття, могли прислужитися: „Люди, люди! Я ваш брат, / Я для вас рад жити...“ (1, 36). Чи можна уявити собі подібний оклик з уст самітника-Верлена?..

„І в серці нестерпнії болі“. В серці, яке ще Гомер уважав оселею почуттів. Був і він поетом постійної напруги, боротьби, болю не тільки фізичного (з анатомічною точністю описав понад двісті шістдесят ран), а й душевного: „Феб-Аполлон же хай Гектора знову на бій підбадьорить, /

Знов йому сил надихне й допоможе забути про болі, / Що зазнає тепер його серце...“ (Іліада, XV, 59 — 61; пер. Бориса Тена); саме „болі“: у греків та римлян те слово найчастіше вживається у множині (odynai, dolores); можливо, що й у нас ця множина пов'язана з медичною лексикою античних: у Гіппократа — лише „болі“.

Біль, сигналізуючи хворобу,— теж своєрідний „опікун“ людини, тож не дивно, що має стільки епітетів: „Поетичний словник латинської мови“[32] налічує їх близько сорока; всі вони, попри те „опікунство“,— різко неґативні. Одначе, не знаходимо серед них того епітета, що у Франка: „нестерпнії болі“*. Сенека, зважуючи все з погляду філософа-стоїка, має й тут свою думку: „Жодне зло у його крайньому вияві не є великим“ (3, 3). Так і щодо болю: якщо нестерпний — то короткочасний; якщо тривалий — значить, стерпний (у нашому „терпимо“ — ця ж, не нижчої проби, життєва мудрість).

Інтенсивність відчуття, що в епітеті „нестерпнії“ (Франко не любить напівтонів), дорівнює екстенсивності простору: „нестерпнії“ — все одно що „безмежнії“, ті, що „поза межами болю“. І все ж Верленова „нудьга“ і Франкові „болі“ — не одне й те саме. „Нудьга“, на відміну від „болю“ чи „болів“,— щось невизначене навіть щодо локалізації того відчуття, кажемо ж: „млоїть“ („смокче“, „тисне“, „ниє“) „коло серця“, „на серці“, „під серцем“... Що ж до епітета „лютий“ (пасує до зими), яким Франко наділяє біль наприкінці твору, то в нього у згаданому словнику аж декілька латинських відповідників: atrox, furens, saevus, crudelis та інші. Саме цей епітет нагадує нам, що за нинішньою абстракцією стоїть, уже затертий, образ жахливого створіння, яке глибоко вгризається у людський організм, рве його зсередини. Таким бачимо його, скажімо, у Софокловому „Філоктеті“ (758) — драматичному творі, який слушно можна назвати трагедією про біль: він, той біль-хижак, уже вкотре наситившись своєю жертвою,— враженим невигойною раною ноги Філоктетом,— якийсь час довкола тієї жертви колує, а потім накидається знову — захланно її жере; втім, кажемо й досі: *нападає* біль.

Але пожива поживі не рівна. Одна річ — „серце м'яке, податливе“ (2, 167), інша — „залізне“, як, наприклад, у безжалісного воївника Ахілла (XXII, 357). Першим — біль розкошує, „розриває“ його; друге ж, „залізне“ серце,— його й оселею почуттів годі назвати,— не надто придатна для їдкого болю пожива.

„Неси ж мене, коню, по чистому полю...“ Поле не було б „чистим“, якби не вітер, незмінний, але невловний господар („Шукай вітру в полі“), що там, надто взимку, порядкує сніговою мітлою — за кожним, хто йде чи їде, загладжує усі сліди. У Горація (Сатири, II, 6, 25) вітер, наче стилосом, „зішкрібує“ (radit) усе з землі, мов із дошки для писання, робить її „чистою“. Античні не знали тієї білої, снігової, „мітли“, не знали й обширної гами настроїв, бо що не іменник (синонімів завірюхи у нас близько сорока), що не дієслово (сніг падає, летить, сипле, трясе, валить...) — то інше враження, інша струна озивається у душі.

---

[32] Quicherat L. Thesaurus poeticus linguae Latinae.— Paris, 1899.

* Найближчий за значенням латинський епітет (трапляється у Ціцерона) intolerabilis — калька з рос. „несносный“.

Спробуймо, одначе, приглянутись до цієї фрази очима того ж Сенеки. Тут же й спаде на думку його рефлексія: „Недобре то, коли не сам ідеш, а тебе несуть; коли, потрапивши у життєвий вихор, запитуєш оторопіло: „Гей, а то як я тут опинився?“ (37, 5). Звернув би увагу, що тут, хай і спротив, але пасивний: розум, ось що, на переконання стоїків, мусить бути зброєю, коли хочемо чинити опір. Одне слово, точний у своєму вислові римлянин сказав би: „Не він їде — кінь везе його“. Та й вихор, що на нього орієнтується вершник,— щось геть не передбачуване: то сюди, то раптом туди звертає.

Подібна пасивність (але не спротив!), ми вже згадували,— у Верлена, у його „Осінній пісні“ (переклад М. Москаленка):

Вийду — й мене
Вітер жене
Напропале,
Кине і знов
Носить, немов
Лист опалий[33].

Ліричний герой тут попросту розчиняється у вітрі; його немає, лише неозора і не спостережна, як і сам вітер (але не вихор!), „млосна туга“, лише звуковий вияв тієї туги — музика слів.

„Як вихор, що тутка гуляє...“ У згаданій цитаті з „Листів“ Сенеки — теж „вихор“, але в переносному значенні: turbo rerum, дослівно „вихор речей“, тобто „життєвий вихор“. І один, і другий „вихор“ — щось цілковито некероване, таке, чого не можна загнуздати, що втягує у свій — вітровий, водяний чи життєвий — крутіж. А що в нього втягнуте, те вже неодмінно, хоче того чи ні,— „крутиться“. Франко, поет опору („проти хвиль плисти“), силою вихоплюється із життєвого крутежу; саме з крутежу, який знеособлює людину, збиває її з кроку, з обраного шляху, а не із життєвої боротьби, яка різьбить її вдачу й „насталює“ волю.

Вихор, на відміну од вітру,— щось окреслене, спостережне для зору. Ось як вимальовувались у народній уяві динамічні обриси гнаного вітром згущеного пилу чи снігу: „Вихор виглядає як чоловік: чорний, у шерсті, з крилами [...] Вихри живуть на полі, але не сидять на місці, лиш перебігають з одного на друге...“[34] Вихор „гуляє“: мов у танці, вільний від усяких занять, він і крутиться, й гасає — ні час його не в'яже, ані простір: то тут він, то вже десь-інде; він — саме втілення поривного, інстинктивного, до жодної мети не спрямовуваного руху. Втім, „гуляти“ по полю може не лише вітер чи вихор, а й саме поле, тоді й назву отримує відповідну — Гуляйполе... „Ключ мене не втримує ані жодна прив'язь“,— насолоджувались гасанням по світу мандрівні поети, ваґанти („волоцюги“)... Ледве чи можна знайти влучніше порівняння, коли хочемо увиразнити всю безперспективність (але й п'янку знаду) втечі од власного болю, аніж порівняння зі сніжним вихором. Порівнюване (кінь у шаленому розгоні) й порівнювальне (вихор) зливаються, врешті, воєдино, і вже, замість вихо-

[33] Сучасність.— 2001.— № 9.— С. 60—67.
[34] Гнатюк В. Нарис української міфології.— Львів, 2000.— С. 159.

ру, бачимо шалені очі коня, роздуті ніздрі, з яких вихоплюється паркий віддих, чорну гриву („вихор“ — це також „чуб“, „грива“), що розвівається на вітрі,— чи не найвиразніше втілення тієї притаманної всьому живому імпульсивної сили — пориву.

Оскільки ми пробуємо читати Франка у контексті передусім античної літератури, саме читати, а не вишукувати, що й у кого тут запозичено[35], і коли вже зайшла мова про порівняння, то варто приглянутись до одного з тих Гомерових порівнянь, які, хоч як це дивно, малюють картину рясного сніголету:

Мов незліченні сніжинки холодні з верховин од Зевса
Сиплються, гнані диханням ефірноясного Борея,—
Безліку так од човнів бистрохідних сипнули шоломи
Ясноблискучі...

(Іліада, VI, 357—360).

Декілька тисячоліть потрібно було для того, щоб замість „незліченні сніжинки холодні сиплються“ сказати: „міріадами летять / Ті метелики холодні“ (2, 152). І все-таки завдяки прадавньому зображувальному засобові, порівнянню, проснувалась, хай дуже тонка, та все ж ниточка порозуміння на емоційному, настроєвому, рівні між Гомером і нашим поколінням людей. В оригіналі, до речі, таки „летять“, точніше „злітають“, але Борис Тен, увиразнюючи ниточку того порозуміння, вибирає все-таки ближче нам, ліричніше „сиплються“, можливо, під впливом Франкових акцентів: „Сипле, сипле, сипле сніг...“

„А чень утечу я від лютого болю...“ Ступаємо й з тією фразою у слід античного мислителя-стоїка, який наголошував передусім на тому, що мисляча людина (sapiens) повинна знати, до чого їй прагнути (sequi), від чого утікати (fugere). „Не страждати, не голодувати, не бути спраглим“,— ось проста, в епікурейців, стежка до щастя, душевного спокою, якої тримався й Сковорода у своєму „веселії серця“. Отож і стоїки, і епікурейці зрозуміли б утікача від болю — його тривогу й страх, що від „роздору“ із самим собою (2, 146), як і його сумніви („Сам від себе геть, за море / Я тікаю... Чи втечу?“, 2, 146); Горацій і тут мав би готову відповідь: „Небо, не душу змінює той, хто тікає за море“ (Послання, I, 2, 27); щастя, веде далі римський лірик, навіть у тихому містечку, тільки б рівновага душі не схитнулась“.

Не зрозуміли б, одначе, ось таких окликів: „Не покидай мене, пекучий болю [...] Рви серце в мні, бліда журо-марюко...“ (1, 49). І вже геть спантеличені були б тим, що людина бере в підмогу власний біль, щоб той... не дав „подумать ані на хвилину / Про власну радість і про власне щастя“ (1, 49, 83). Та навіть дізнавшись, що це біль „над людським горем“, ледве чи збагнули б цю дивну, з їхнього погляду, потребу людини йти

[35] До такого роду досліджень сам Франко ставився доволі скептично, скажімо, у передмові до збірки „Мій Ізмарагд“: „Обік оригінального, є тут чимало такого, де на чужу основу я накладав свої власні узори. А відки взято сю основу і кого й де „наслідувано“, се лишаю цікавості тих критиків сього й будущого віку, котрі не будуть мати і вміти що кращого робити, як віднаходити „джерела“, з яких котрий поет черпав своє вітхнення“ (2, 180).

проти природи, яка велить уникати фізичного болю, прагнути душевного спокою (Лукрецій, II, 18). По-іншому бачили співчуття, точніше „співстраждання“ (sym-patheia). Філософія античних — це простягнена рука тим, хто опинивсь у неспокійному житейському морі; простягнена, звісно ж, із затишного побережжя. Лукрецій (II, 1—4), передбачаючи, що адептам Епікура дорікатимуть егоїзмом, уточнює: „Дивитись із побережжя на розбурхане море приємно не тому, що інші борікаються з хвилями, а тому, що сам зумів уникнути того лиха“ (II, 1—4), а щодо тих, хто в морі, то ось же його філософська поема — рятівне коло, яке він кинув страженним. А рятувати когось силоміць, проти його волі (Горацій у другій книзі „Послань“, 2, 138—140) — то все одно, що вбити.

Франко — прихильник активного, а не споглядального життя, не на побережжі — „у вирі“ (3, 286). Він — поет болю, але такою ж мірою — й спротиву, „безсонного труда“ (1, 38), виснажної боротьби, у якій найвиснажніша, власне, боротьба з самим собою: „Двічі перемагає той, хто сам себе перемагає“,— не раз Франко (2, 193, 205) повторює думку античних (Публілій Сір, 94). І саме завдяки тому „роздору“, безкомпромісній боротьбі з собою, з хвилинною втомою чи сумнівами він — „цілий чоловік“ (1, 29), „звичайний чоловік“ (3, 267) — такий, якому „ніщо людське не є чуже“ (Теренцій). Головне у тій внутрішній цілості (integritas) — любов. І якщо з поля бою людина часто повертається фізичною калікою, то з життєвої боротьби нерідко калікою душевною:

Та з життєвої борні ми не вийшли каліками: серце
Не відучилось любить, іскра не згасла в очах (3, 344).

Отож у тій цілості йдуть у парі, як і в Катулла (odi et amo),— любов і ненависть (2, 156), „любві сестра“ (1, 166); навіть свій край, на противагу „патріотам“, поет „не любить... з надмірної любові“ (2, 185); у парі тут любов і боротьба: „Хто з злом не бореcь, той людей не любить“ (1, 166); зло ж бо „Не в серці людськім [...] А зла основа — / Се глупота й тота міцна будова, / Що здвигнена людьми і їх же губить“ (1, 166). Іншими словами, це та скала, яку треба лупати; той „широкий лан“, що „лежить облогом“ (2, 185) і який треба орати... У цьому „треба“ — відточені латинською, гартовані римським стоїцизмом життєві максими, яких щоденно тримався автор „Каменярів“: „Navigare necesse est“ (*Треба пливти далі*), чи, як у Верґілієвій „Енеїді“ (2, 780): „Aequor arandum est“ (*Треба борознити море*); стисло кажучи,— треба працювати: laborandum est: А наполеглива (на чепіги *налягаємо*), важка праця, labor,— теж біль, страждання („страда“), що потребує фізичного й душевного гарту... Ми підійшли до ще одного, з того ж арсеналу стоїків, знаного вислову: „Клин клином вибивають“ (Cuneus cuneo truditur); біль — болем...

„Що серце моє розриває“. В останньому рядку мініатюри, останнє її слово,— ключове у творчості Франка (недарма ж М. Лисенко акцентує його таким протяжним, динамічним fortissimo). „Серце розриває“ — ледве чи фольклорного походження метафора; радше, знову ж таки, ремінісценція медичного терміна „розрив серця“ (грец. cardiorrhexis) — „вибуховий“ образ із Франкового ряду („бухати“, „вибухати“, „розприснути“ тощо). „Дістати розрив серця“ в галицькій говірці означає „впасти від граничної напруги“, чи то фізичної (згадаймо „марафонський“ біг вісника перемоги

греків під Марафоном), чи емоційної,— від остраху, радости, подиву тощо. Життя або згасає (лат. exstinguit), коли, як олія в лампаді, вичерпуються життєві сили (vires vitales), або, спалахнувши,— обривається. Франко, вочевидь, не полюбляв „золотої середини" ні у праці, ані у сфері емоцій — в радості чи у стражданнях, як у „Безмежному полі..." У подібній до струни, що ось-ось обірветься від напруги, пісенній кінцівці мініатюри — весь, мов у краплі води, Каменяр, що ніколи, як Горацій (Оди, I, 13, 8), не горів „повільним огнем" (lentis ignibus), а тим паче ніколи, як ліричний герой „Зів'ялого листя", „чоловік слабої волі та буйної фантазії" (2, 119), не спроможний „клин клином вибивати",— не споглядав, склавши руки, свого згасання: „Молодий огонь в душі / Меркне, слабне, погасає" (2, 153)...

Найконтрастніше тло для Франкового болю — весна, яка „міліонами кольорів кричить: воля і рух, і життя" (3, 286). Між поетом і розкішною красою пробудженої землі стоїть „людський плач", тож, не „для моди" складена, „сумна виходить пісенька" (1, 34). Від „Веснянок" (1880) до „Майових елегій" (1901) разючий біль, щоправда, наче влягся, принаймні про це мовить сам автор: „Пристрасті в нас улягли́сь, скороспілки ілюзій обпали, / З ран, що життя завдало, ще хіба шрами болять" (3, 344). І все-таки більше віримо тим рядкам, у яких „болючим спогадом, зів'ялою квіткою" (2, 186) мовить саме почуття, „страсть", а не розмірковування:

Весно, ти мучиш мене, розсипаєшся сонця промінням,
Леготом теплим пестиш, в сині простори маниш (3, 342).

Беручи античний тон (елегійний дистих), Франко наповнює вірш своїм світовідчуванням, своїм ліризмом:

Ти журавлиним ключем навертаєш нестерпную тугу,
Мрії про вольний простір, щастя далеке моє.

Наприкінці життєвого шляху, очевидно, на рівні ремінісценції, торкаючись весняної теми, Франко повторює початок найліричнішої, теж в останні роки життя писаної оди, яку Горацій адресує Торкватові (IV, 7): „Стаяли живо сніги..." (3, 344); у Горація: „Diffugere nives" (*Позбігали сніги...*). Той же гекзаметричний вірш, той же образ, що в М. Зерова, який компенсує неминучі втрати у звукописі, увиразнений зоровим враженням: „Збігли струмками сніги..." Після декількох традиційних штрихів (такі й у Горація): „руно трав", „гай, що вже забрунькував", річка, що „повінню грає в руслі" тощо — Франко одразу ж переходить до опису сільської бідосі; і якщо Сковорода в подібній ситуації обмежується загальним: „Ах ты, печаль, прочь отсель! Не безобразь красных сел!"[36], то автор „Майових елегій" закінчує свій твір як лікар, діагностуючи у виснаженої зимою сільської дітвори різні хвороби: „дифтерит, коклюш і тиф черевний".

Як у краплі води, тут різниця між лірикою Горація (та й горацианців) і Франка: перший усе підпорядковує найвитонченішій поетичній техніці, якою передає у тій ліричній перлині найглибше своє зворушення; Франко, ледь торкнувшись пейзажної, отже, й часової, вічної теми (перелітність весни, молодости), тут же, наче з остраху попустити віжки власному

[36] Сковорода Г. Повне зібрання творів...— Т. I.— С. 62.

болю, як це робить у „Безмежному полі“, переводить погляд на конкретне — людські страждання, „разовому хлібові“ знову ж надає перевагу над „панським“. Та про що б не говорив, у пам'яті читача назавжди залишиться початкова фраза „Майових елегій“: „Весно! Ти мучиш мене...“ Додаймо виразно пригнічені осінні й зимові настрої („Сипле, сипле, сипле сніг...“), самі заголовки збірок та циклів: „Зів'яле листя“, „Із днів журби“, „Скорбні пісні“, „Нічні думи“ та інші й зрозуміємо, чому, скажімо, в адресованій В. Щуратові поезії „Декадент“ (2, 186) Франко так наголошує на тій другій, що протистоїть „болеві, жалю й тузі“, оптимістичній „нуті“, де звучить „надія, воля, радісне чуття“, а чи передчуття, що з весняним громом будить надію не лише на обнову землі, а й людськости (1, 26); чому у „Скорбних піснях“, натякаючи на Овідієві „Скорбні елегії“, де вигнанець побивався лише над своєю долею, так емоційно роз'яснює, що ж є причиною, „матір'ю“, тих „скорботних дум“: „Моя-бо й народна неволя“ (1, 40); чому, врешті, так рішуче, з болем, відповідає тим, хто звинувачує його в занепадництві, песимізмі чи втраті смаку до життя:

Я ще не старий! Не згинув
Ще для мене жизні зміст,
Хоч журба, хоч горе тисне —
Ні, ще я не песиміст! (3, 38)

А „зміст жизні“ — боротьба, і в тій боротьбі туга ніколи не брала гору над „радісним чуттям“. „Я — такий, яким був колись“,— тією оптимістичною строфою тим разом уже Франко відповідає Горацієві, який із сумом зауважує наближення старости: „Non sum quails eram“ (*Я вже не той, яким був колись:* Оди, IV, 1, 3). „Находивсь, наплававсь — час одпочити“,— вирішує Горацій; „...в праці сконать“,— не полишає своєї позиції Франко. Та у чомусь дуже важливому римський лірик не схибив: від свого болю Франко таки не втік — залишився при ньому (як залишаємось при своїй думці), отже, й при боротьбі, при своїй великій любові до України („Моя любов“); любові, в якій і криється розгадка велетенського розмаху творчости Каменяра. „Я не геній...“,— але був генієм. „Я звичайний чоловік“,— але був незвичайним саме своєю звичайністю, „мужицькістю“ („Я є мужик..“) — при неосяжних обріях своєї ерудиції, своїх духовних висот.

А втім, часточка („Я син народа...“), яка прагне цілісности („Я цілий чоловік“), не може не брати на себе того, що є життям тієї цілости, навіть якщо ноша незмірно важка. Інакше була б вона, ця часточка, по-егоїстичному самотньою, була б „тягарем землі безкорисним“ (Гомер — про Ахілла, що на якийсь час відійшов од боротьби — „Іліада“, XVIII, 104), залишилася б, хоч як надималася б і натужувалася,— дрібною, ураженою. Ніколи вона, улігши спокусам світу, відбившись од притягальної сили цілости — свого народу — „згубивши з серця“ щось таке, що й робить серце серцем, ніколи ця часточка не змогла б мовити про себе тих слів, яким не дорівнюють найвищі титули й нагороди,— слів, що їх, як найвищу для себе похвалу, промовляє Франко: „Я син народа, що вгору йде...“

На тій дорозі, що веде вгору, до ширших обріїв, але й до самотности, Франко все ж, хай в уяві, бачив себе серед свого народу — йому чуже було відчуття „гордої самотності“, взагалі гордости, у розумінні „гординя“ (3, 195). Та не лише в уяві: коли читав селянам чи свого „Мойсея“, чи „Одіссею“ в перекладі П. Ніщинського, а ті „через кілька вечорів“ (49, 201)

з великим зацікавленням його слухали, то це були, власне, спільні кроки вгору, до світла, до джерел (*ad fontes*).

І тут — ще одна нагода побачити те, що єднає двох поетів, Горація і Франка, як і те, що глибоко їх різнить. Послухаймо їхні голоси. Odi profanum vulgus et arceo (*Ненавиджу темну юрбу й сторонюсь її*) — Горація (Оди, III, 1); „Лиш в кого праця потом скронь зросила, / Наверх той виб'єсь з темної юрби" — Франка (2, 185). Та якщо у ставленні до юрби, чиєю вимогою є знане: „Хліба й видовищ" (*Panem et circenses*), погляди двох поетів збігаються, то коли йдеться про народ (populus), світ узагалі,— йдуть урізнобіч. „Me doctarum hederae praemia frontium [...] secernunt populo" (*Плющ, вінець учених, відокремлює мене від народу*) — голос Горація з першої, програмної, оди до Мецената — і, мов у відповідь, голос Франка: „Я син народа, / Що вгору йде..." Франко не вивищує себе над народом, над земним світом („Той плющ,— читаємо у Горація,— прирівнює мене до небесних богів"), не відокремлює себе; кома й тут, після „я", мала б істотне значення: „син народа" — не *відокремлене* означення, а складений іменний присудок. Франко йде не сам — зі своїм народом. І саме в цьому його найвища заслуга — і як поета, і як сина свого народу.

Частота вживання у поетичній мові Франка слів „іти" („йти") та „серце" — майже однакова: кожне вживається близько півтори тисячі разів... „А кроки — те ж серцебиття"[37]. Франко рідко переводив подих — поспішав...

„Поспішай до мене, але до себе — насамперед",— ще раз голос Сенеки (35, 4). Автор „Каменярів", на відміну від Горація, Верлена, інших, заклопотаних своєю душею поетів, нечасто звертав на дозвільну стежку, що веде до себе самого. Скований ланцюгами обов'язку, ступав *до* свого народу, *зі* своїм народом, прорубував шлях *для* свого народу; бо ж не екзотичні видива, не щось особисте, а щастя простого люду були найсвітлішою мрією поета. Та чи не надто високу ціну сплачено за ті кроки, за те самозречення?.. І тут, насамкінець, чуємо ще один, тим разом — Прометеїв голос:

О Прометею! Варто?!
— Варто! —
так він сказав мені з-за хмар[38].

Andriy SODOMORA

IVAN FRANKO: THE POET OF PAIN AND RESISTANCE. A DIALOGUE WITH ANTIQUITY (A Study of One Poem)

The article examines the key theme of pain and resistance in Franko's lyric poetry on the basis of the verse *A Boundless Field in Snow Enveloped...* (Bezmezhneye Pole v Snizhnomu Zavoyu, from the collection *Withered Leaves*), which is read in the context of classical and partly new European poetry. A number of other literary and philosophical problems of Franko's lyric poetry are discussed, which aids our understanding of Franko's outlook and his creative process.

[37] Валері П. Поезії / З французької переклав М. Москаленко.— К., 2005.— С. 145.
[38] Костенко Л. Вибране.— К., 1989.— С. 258.

Лариса КАНЕВСЬКА

„МОЙСЕЙ“ ІВАНА ФРАНКА ЯК ПСИХОЛОГІЧНА АВТОПРОЕКЦІЯ

Поза сумнівом, поемі „Мойсей“ (1905) належить особливе місце у творчому доробку Івана Франка. Щось безмірно дороге було в ній для самого письменника, який уважав поему (поряд із „Панськими жартами“) своїм „найбільшим“ твором і боляче реагував на брак її належного поціновування[1]. Незаперечною є універсальність порушених автором проблем, історіософське і політико-прогностичне насназження поеми. Однак у такому трепетному ставленні письменника до свого твору заважив, припускаємо, і момент *суб'єктивно-психологічний, автопсихографічний,* без якого, у Франковому розумінні на час написання поеми, не може постати справжня поезія.

Неперевершений архитвір митця, його коштовний (хоч, за власною оцінкою, „скромний“) „дар весільний“ українському народові не був обійдений увагою критиків. Уже сучасники Франка впізнавали в головному героєві поеми самого автора, а в єврейському народові, зображеному в ній,— народ український. Певно, найвідвертіше про це писав Я. Ярема (1912) у своїй розлогій розвідці про поему: „Франко малює в Мойсею свою власну душу в повній ширині її дрогань від мужескости до діточої ніжности, від войовничої могутности до сентиментальної безсильности. Мойсей, се автопортрет поета, загорілого каменяра національного поступу та рівночасно тихого, жалібного лірика, вслуханого в розстроєні струни своєї душі“[2]. А М. Євшан іще раніше (1909) відзначав, що „Мойсей — се артистична креяція, на яку поет переляв свої найіндивідуальніші мрії, та задумливу тугу задушевну, переляв свої погляди й думки,— себе цілого; се неначе інше тіло й стрій з тою самою душею,— се креяція, яку можна крок за кроком прослідити у цілій творчості самого поета, та показати її розвиток від ембріону до тої повноти, яку маємо у поемі“[3]. Характерно, що з обома студіями Франко був обізнаний, і наведені міркування загалом не викликали у нього заперечень. Проте дещо в них викликало в автора справжнє обурення. Пригляньмося пильніше: що саме?

---

[1] Лизанівський І. Франко в роках 1911—1912 // Спогади про Івана Франка / Упор., вступ. стаття, прим. М. Гнатюка.— Львів, 1997.— С. 169.

[2] Ярема Я. Мойсей. Поема Івана Франка: Критична студія.— Тернопіль, 1912.— С. 23.

[3] Євшан М. Пісня про Мойсея (Студія над твором І. Франка) // Будучність.— 1909.— № 1.— С. 10.

Критичний випад Франка щодо рецензії М. Євшана „Пісня про Мойсея“ (Будучність.— 1909.— № 1—2) стосувався переважно висловлювань молодого критика про нібито відомі Франкові *опрацювання теми у світовому мистецтві* й, відповідно, *запозичення з них*. Звісно, пам'ятаючи той обурливий лист І. Франка до редактора „Будучности“ М. Венгжина (він надрукував без авторської згоди Франкове „молодече“ оповідання „Вугляр“), можна припустити, що Євшанові (рецензію опубліковано в тому ж числі, що й Франкове оповідання) дісталося тоді „за компанію“. Але ж таки дісталось!.. Не забуваймо також, що писався той лист у рік, за висловом самого Франка, „найстрашніший у моїм житті, проведений серед таких терпінь і прикростей і повний таких дивних пригод, яких, може, не суджено було нікому на світі зазнати“ (50, 368—369)[4].

Щодо розвідки Я. Яреми, то Франко категорично не погоджувався з проведеними автором аналогіями між його „Мойсеєм“ і поемою Ю. Словацького „Ангеллі“. Щоправда, в передмові до перекладу поеми польською мовою письменник пом'якшив свою категоричність, очевидно, не вважаючи за потрібне давати привід польській критиці для продовження дискусії. Але зауважмо: і в цьому випадку причиною неґативної реакції на критику стали *невдалі,* на погляд Франка, *інтертекстуальні паралелі.*

З огляду на таку прискіпливість письменника до тлумачення свого твору, звертає на себе увагу один цікавий і неординарний факт. 1913 р. Франко перекладає для українського читача з німецької фейлетон* Рафаеля Піньолі „Iwan Franko. Zum 40-jährigen Jubiläum“ (переклад датований 19 грудня) й уміщає його зі своїми заувагами і поправками у „Ділі“ (№ 275, с. 7—8). І це — одразу після підготовки власних передмов і вивірення перекладів польськомовного та російськомовного видання „Мойсея“, над якими працював майже одночасно в середині грудня 1913 р.

Чому ж Франко вважав за потрібне подати цю статтю українській громадськості повністю? Якщо через незгоду з дрібними фактологічними неточностями, то чому не зробив так, як у випадку зі статтею М. Євшана? Чи не прагнув Франко цим перекладом донести до галицької громади оцінку своєї діяльности, прийнятну для нього самого?

Р. Піньоля у своєму виступі звертає насамперед увагу на *характер чутливости* українського письменника, його *інтровертивність* і, водночас, *вселюдський характер порушуваних проблем, єдність його життя і творчости* (те саме відзначить пізніше і С. Єфремов). Дозволимо собі тут розлогішу цитату з огляду на те, що цей Франків переклад фейлетону, здається, не передруковувався з 1913 р.: „Житє в малих хатах серед теперішніх обставин так незвичайно примітивне та природно гарне, з несфальшованими чуттями, з чистим, ясним виразом для духового житя лишається назавсігди одиноким плодючим полем для чутливих письменників, що описуючи самих себе, виспівуючи власне житє в тужливих піснях, чинять се заразом за всіх і для всіх. Розділ між поетом і народом щезає зовсім, а прірви між поезією й житєм нема [...] Уявімо собі отже український тип, селянського сина, що переробив житє найкрасших духів

---

[4] Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976—1986. Далі в тексті покликаємося на твори І. Франка за цим виданням, вказуючи в дужках том і сторінку.

* У німецькій мові цей жанр художньо-публіцистичної літератури вживається не лише на позначення замітки гумористичного чи сатиричного спрямування, а й газетної статті взагалі. Тут його слід розуміти саме в цьому найзагальнішому значенні.

усего світа і пережив його стократно своєю свіжою природою,— уявімо собі ту незіпсовану людську вдачу в найвисшім творчім напруженю, що віднаходить у собі найглибші та найкрасші, але при тім найпростіші та найприродніші тони, пересаджує світовий біль у селянську хату і виводить із неї лісову легенду на ясне світло, носить у собі коріне й корону, село й столицю, силу й розпуку. Такий тип — Іван Франко, якого 40-літній ювілей святкують сегодня і в нашім місті"[5].

На думку М. Зерова, саме відзначення 40-річчя творчої діяльности І. Франка, коли „кожна стаття застосовувала до ювілята тиради з „Мойсея", найбільше прислужилося для збільшення міри автобіографічности твору[6]. Але привід до цього дав і сам письменник: друге видання поеми „Мойсей" він готує до 40-річчя своєї письменницької та громадської діяльности. Як уже було зазначено, того ж 1913 р. Франко опікується перекладами поеми російською та польською мовами. Свою працю над польськомовним перекладом твору, що виходить якраз до Франкового ювілею, перекладач В. Кобрин також присвячує 40-річчю літературної діяльности письменника.

Тож, перифраза — „український Мойсей" — на означення самого автора поеми усталилася без особливих засторог, маючи вже свою літературознавчу традицію (П. Карманський саме так назвав свої спогади про письменника), і постає у розмовах про Франка якось майже автоматично, потісняючи „Вічного революціонера" і „Каменяра". Відтак, до неї почали вдаватись і в наукових текстах — почасти з метою уникнення тавтологічних повторів (поряд із „письменником", „мислителем", „автором", „генієм", „Іваном Франком", „І. Я. Франком" та ін.), почасти для пафосного утвердження рівновеликости двох історичних постатей. Та чи ця перифраза слушна?

Здавалося б, порівняння до певної міри виправдане, зокрема, з огляду на позірну подібність життєвих доль героїв, їхній „фатум" вести свій народ 40 років до „землі обітованої", але самим так і не вступити до неї. Та, після глибшого осмислення, вражає парадоксальність такої перифрази, надто ж коли поставити її в інші можливі контексти, як-от: „німецький Мойсей", „турецький Мойсей" або ще — „китайський Мойсей". І річ не тільки в неадекватному співвідношенні культурних та історичних реалій. (Його почасти може виправдати кількасотлітнє перебування Біблії у гравітаційному полі української культури та й загалом універсальність художньої ситуації „Мойсея".) Найтривожніше, що таке означення скидається на притягання митця до певного (до того ж, не надто відповідного) канону, а в специфічно українських умовах — ще й має присмак оскоминної меншовартости: мовляв, і наші „герої" чогось-таки варті, та тільки світова історія це вже бачила...

Проте незаперечно: щось-таки вабило Франка в постаті біблійного пророка Мойсея. Його образ „мучив" письменника вже на початку літературної діяльности[7] (відповідні ремінісценції знаходимо в „Петріях і Дов-

[5] Франко І. Німецький фейлетон про Івана Франка // Діло.— 1913.— № 275.— С. 7.

[6] Зеров М. Франко-поет // Зеров М. Твори: У 2 т.— К., 1990.— Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці.— С. 488.

[7] Чи не першим це спостеріг Л. Білецький у своїй розвідці про поему 1929 р. „Поема „Мойсей" і розвиток ідеї й образу в літературно-поетичній традиції Івана Франка" (Див.: Праці Укр. високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі. Науковий збірник.—

бущуках“, „Поєдинку“; додамо до цього спогади В. Щурата про Франкові спроби почати поему у Відні 1892 р.), та унаочнився він, постав у всій повноті лише по відвідинах Італії 1904 р. і набутих там враженнях від скульптури „Мойсей“ Мікеланджело. Франко „побачив“ свого героя (зовнішня подібність художнього портрета Франкового Мойсея зі скульптурою італійського митця вже була відзначена), хоча внутрішні його риси викристалізовувалися протягом усього авторового життя. Загалом, цей штрих увиразнює *природу творчої вдачі* Франка, яка для реалізації задуму потребувала зовнішнього зорового поштовху (це підтверджує й цікавий спогад В. Стефаника, згаданий у М. Рудницького[8]).

Іще на початку 1890-х років, за спогадом Б. Лепкого, Франка не вдовольняли малярський і поетичний образи „Мойсея“ К. Устияновича: „Устиянович пише й малює поверху, нічого з глибин душі Мойсея не добуває, не розуміє його трагізму [...] Побачите, якого я колись напишу“[9]. І вже в „[Моєму] Ізмарагді“ (1898) означився такий інтроспективний ракурс осмислення образу Мойсея:

Серцем молився Мойсей
і скорботою духу цілого;
І *говорив йому бог:*
„Що так до ме*не кричиш?*

Хоч ти заціпив уста
так, що й сло*ва вони не говорять,*
Але ж я чую аж тут,
як твоє се*рце кричить*“ (2, 192).

Саме такий, *інтроспективний* вимір буття Франкового героя переважатиме й у поемі; зовнішня подієвість відіграє тут помітно меншу роль. Це показово ілюструє тенденцію до поглибленого психологічного зображення, яка намітилася у творчості Франка наприкінці XIX — на початку XX ст.

У постаті Мойсея письменник бачив насамперед приклад самовідданого і натхненого провідника, визволителя народу з пут духовного рабства. І не випадково саме таких провідників він чекав із середовища української інтеліґенції (згадаймо численні Франкові апеляції до неї). Мало того, не лише чекав, а й виховував-гартував власним прикладом, а отже, саме таким прагнув бути й сам...

Навіть при побіжному погляді на поему подібність між Мойсеєм і Франком вражає. Та варто пильніше вдивитися в *характер* цієї *подібності*. Донька письменника, Анна Ключко-Франко, у спогадах про родину згадує ті „спори“, які вони, „Франчата“, вели між собою з приводу поеми:

Прага, 1929.— Т. І). Хоча намітили проблему ще А. Крушельницький і вже згаданий М. Євшан (обидва приблизно 1909 р.). Див.: Крушельницький А. Літературні характеристики українських письменників.— І. Іван Франко (поезія).— Коломия, [б. р.]— С. 241; Євшан М. Пісня...— С. 10.

[8] Рудницький М. Іван Франко // Спогади про Івана Франка.— С. 345—346.

[9] Лепкий Б. Іван Франко // Там само.— С. 239.

Згадує і реакцію батька на її здогад про те, що Мойсей з поеми — це він сам: задивлений погляд і усмішку, яка блукала на його вустах[10].

Сам письменник у передмові до другого видання українського „Мойсея" (листопад 1912 р.), вказавши на обійдені дослідниками біблійні джерела своєї поеми, наголошує, разом із тим, на *оригінальності* порушеної у ній теми: „Основною темою поеми я зробив смерть Мойсея як пророка, не признаного своїм народом. Ся тема в такій формі не біблійна, а моя власна, хоч і основана на біблійнім оповіданні" (5, 201). Власне кажучи, в центр поеми Франко виносить проблему взаємин провідника і народу — проблему для нього не нову, але, як видно з частоти її з'яви у творчості митця, *не позбавлену суб'єктивної значущости.*

І, вочевидь, не випадково об'єктом художнього зображення в поемі Франко обирає Мойсея у „ситуації" Каїна — коли „його відіпхнув його власний народ" (5, 202), і саме цим мотивує сумнів, страждання і смерть пророка. Відхід автора від старозаповітного тексту очевидний, але найцікавіше, що саме до цього моменту *непорозуміння* між провідником і народом Франко неодноразово повертається у своїх художніх творах (поеми „Смерть Каїна", 1889; „Похорон", 1899; роман „Перехресні стежки", 1900; врешті, і сам „Мойсей", 1905). Певною мірою це мотивується *психологією творення*: „Виведена, виснувана з фактури авторового життя смислобуттєва проблема, скоро вже вона вгніздилась в свідомості й раз у раз дає про себе знати з різних сторін у нехудожніх текстах [додамо, і в художніх також.— *Л. К.*] [...], розростаючись та набухаючи живою плоттю людської чуттєвості, врешті об'єктивується *невіддільно від переживання* у художній твір (поему), котрий таким робом набуває вартості, кажучи по-к'єркегорівському, „екзистенційної істини"[11].

Загалом народові в поемі, порівняно з біблійними першоджерелами, відведено активнішу позицію. Саме на вибух його свідомости поклав поет розправу з лжепророками Датаном і Авіроном, саме йому адресує він свій „Заповіт" (за Ю. Шерехом), або радше „політичний заповіт", як його бачив (за спогадами М. Мочульського) у часі написання поеми сам І. Франко[12]. І саме цей народ, „відіпхнувши" Мойсея, відповідальний за ті болючі роздуми, які захитали віру пророка у *власне* покликання. Перед нами трагедія глибоко *особистісна*, вимір сумніву — глибоко *індивідуальний.* Чи не впізнається у ній сам Франко в тих ситуаціях „межі людської віри та людської сили" (5, 207), коли, затаврований власною суспільністю, він у творчому усамітненні шукав відповідей на питання щодо сенсу свого життя поза нею? Життя, в якому до того ж на тлі „днів журби" вже намітився „спадистий шлях до склону" (3, 13).

Р. Чубатий залишив цікавий спогад (1912—1913) про вечір, на якому мав нагоду почути поему з вуст самого письменника: „Із замітним притиском Франко, зокрема, зворушливо читав ті місця, що мали символічне відношення до українського народу і української спільноти до нього. Кульмінаційною точкою цього вечора була хвилина, коли Франко, скін-

---

[10] Франко-Ключко А. Іван Франко і його родина: Спомини.— Торонто, 1956.— С. 63—64.

[11] Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст: Франківський період.— К., 1993.— С. 59.

[12] Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка (1896—1916) // Спогади про Івана Франка.— С. 377.

чивши „Мойсея“, відчитав накінці Пролог до нього. Він уже не міг опанувати себе, деякі місця Прологу читав схвильованим голосом, робив перерви, а з його сповитих болем, глибоких очей покотилися сльози [...] Ми не знали, що було причиною такого глибокого хвилювання Івана Франка: чи його пророче передбачування недалекого державного відродження і самостійності нашого народу, про що він мріяв ціле своє життя, а чи Мойсеєва трагедія, якому вже не доведеться ввійти до „обіцяної землі“[13].

В образі Мойсея відлунює трагізм долі *невизнаного пророка*, який утратив надію дочекатися ще за життя видимих результатів своєї самовідданої праці:

Сорок літ, мов коваль, я клепав
Їх *серця і сумління*
І до того *дійшов, що уйшов*
Від їх кпин і *каміння* (5, 242).

Пригадуються у цьому зв'язку і мотиви Франкового циклу „Поклони“ (збірка „Мій Ізмарагд“), у яких просвічує трагедія нерозуміння, нарікання на невдячність суспільности:

[...] *...одного лиш тобі благаю з неба,*
Щоб з *горя й голоду не бігли геть від тебе*
Твої *найкращії сини.*

Щоб сіячів твоїх їх власне покоління
На глум не *брало і на сміх.*
Щоб *монументом їх не було те каміння,*
Яким в *відплату за плодючеє насіння*
Ще при *житті обкидувано їх* (2, 184).

Наскільки важила для самого Франка *громадська оцінка*, можемо судити хоч би з його зізнання у листі до М. Драгоманова (від 26 квітня 1890 р.): „Та не сама тюрма була для мене найтяжчою пробою: засуд кримінального суду, а особливо те, що я опісля застав на світі, сто раз тяжчий і несправедливіший засуд усеї суспільності, кинений на нас, страшенно болів мене“ (49, 245—246). Не важко тепер здогадатися, чому на Франкову творчість проектується ця ситуація *déjà vue*.

Сама постать Мойсея, як її зображено в поемі, ніби виокремлюється з народу, наближається до читача, його риси все більше увиразнюються. Мірою загострення суперечностей і протиставлення систем цінностей (духовного і матеріального) герой віддаляється од юрби, разом із тим, зростаючи у наших (читачів) очах і набуваючи дедалі більше симпатій. У читацькому сприйнятті задіюються механізми співпереживання, співчуття нескореному одинакові, що наважився „против рожна перти, против хвиль плисти“ (1, 54), обстоюючи високу мету й наражаючись на нерозуміння і кпини одноплемінників, „кров“ і „мозок“ яких — „раб!“ (3, 158). Ідейний задум поеми якраз і спрямований на боротьбу з духовним рабством, лінощами й ницістю (характерно, що вони співвідносяться зі станом

[13] Чубатий Р. Спогади про Івана Франка // Спогади про Івана Франка.— С. 534.

дрімоти/ сонливости/ несвідомости свого покликання); змагають до утвердження віри у витворення „люду героїв" через конденсацію політичної волі і чину. Не випадково ці ідеї Франка були суголосні Д. Донцову.

Франків Мойсей — це виплеканий автором *Homo nobilis*, що посідає найвище місце в ієрархії моральних типів,— „тип людей, свідомість яких є настільки чутливою до духовного, морального і будь-якого іншого розвитку людства, що цьому розвиткові вони присвячують всі свої сили і спроможні на користь загалу побороти й відкинути набік особисті інтереси та почуття, якщо ті стоять на заваді інтересів людства"[14]. У цьому образі Франко втілює етико-антропологічний ідеал провідника, який виразно співвідноситься і з його власною життєвою позицією, що її можна означити як апотеоз обов'язку і самозречення. Ще на початку творчої діяльности Франка цей ідеал скристалізувався у формі довершеної поетичної сугестії „Не покидай мене, пекучий болю..." (1883):

[...] *Не дай подумать ані на хвилину*
Про влас*ну радість і про власне щастя,*

Докіль круг мене міліони гинуть,
Мов та тра*ва сохне літом під косою...* (1, 49)

У поемі повсякчас утверджується активна позиція індивіда стосовно суспільного довкілля, спрямована на перетворення останнього. В устах Мойсея (щодо його власного наснажливого прикладу для формування духовного портрета сучасника) вона лунає як пророча впевненість. І з цього погляду перемога Мойсея незаперечна, адже його наснаги на перетворення свого народу спрямовані своїм вістрям „в таємні глибини сердечні, Де кують будущину народу" (3, 148).

Через провідництво Мойсея ставиться проблема *індивідуального вибору*: „Я без вибору став твій слуга, Лиш з любові і туги" (5, 237). Навряд чи ця фраза могла належати біблійному Мойсеєві, який таки з Божого наказу вивів свій народ із неволі. У ній радше впізнається передмова Франка до другого видання збірки „З вершин і низин" (1893), у якій він також підбиває певний підсумок своєї діяльности й оприявнює її мотиви: „Двадцять літ життя і праці — може, не так пильної, не так свідомої і суцільної, як би треба було, та все-таки, смію сказати, продиктованої щирим бажанням загального добра і поступу, щирою любвою до рідного народу і рідного краю..." (1, 21).

Внутрішню подібність автора і героя його поеми дещо прояснюють і повторювані мотиви Франкової творчости — ті, що (за М. Євшаном) були „ембріоном" поеми. Серед цих мотивів, які прочитуються і в інших поетичних (та й не тільки поетичних) творах І. Франка, особливо виразні: *сумнів, самотність, вмирання „на шляху", неготовність народу (і насамперед самого провідника) до змін.*

Момент *сумніву*, як уже було зазначено, функціонує в інтроспективному вимірі психіки головного героя поеми, посилюється станом його *самотности*. Мотив „сирітства духового", в якому „мусив" коротати свій

---

[14] Франко І. Моральні типи // Українське літературознавство.— Львів, 2001.— Вип. 64.— С. 150.

вік письменник, особливо наснажує поезії збірки „Semper tiro“, виявляючи високу тотожність настроїв із поемою „Мойсей“. Болючому зізнанню Мойсея про свою пожиттєву *самотність* („Увесь вік, чи в степах, чи з людьми, Я ходив самотою“ (5, 242) вторить і Франкова поезія тих часів („Моєму читачеві“, 17. IX. 1905):

> [...] *Благословлю тебе, щоб аж до скону твого*
> *Доніс ти серце чисте й щиру душу*
> І щоб ти не *зазнав сирітства духового,*
> *В якому я свій вік коротать мушу* (3, 102).

Загострене почуття особистої відповідальности владно змушує провідника шукати насамперед власну провину, відтак,— засумніватися у своєму провідництві, а згодом — у майбутніх перспективах поступу рідного народу. Останнє дивовижно перегукується з Франковими роздумами у „Дещо про себе самого“ — письменницькій сповіді, якій судилося відіграти *фатальну роль* у його взаєминах із *власною* суспільністю: „Чи, може, маю любити світлу будущину тієї Русі, коли тої будущини не знаю і для світлості її не бачу ніяких основ?“ (31, 31).

Свідком подібних „крамольних“ роздумів Мойсея є тільки читач, внутрішня робота напруженої думки пророка невидима для стороннього ока, ніхто не втаємничений у неї. Мало того, у сприйнятті народу стоїчне цілоденне відбування Мойсеєм молитви на високості неспростовно доводить непохитність його віри. У таборі ж домінує емоція, так би мовити, „нижчого“ ряду — *страх* перед силою закляття пророка. Та згодом його „доповнять“ щирий жаль і гостре почуття своєї провини („сором“) у смерті Мойсея.

На початку поеми народ „не йме віри“ про близькість „обіцяної землі“. Віра є тільки у провідника. Але Мойсей як чутливий „барометр“ настроїв свого люду, як „душа їх душі“, опинившись у пустелі, ніби *перебирає на себе сумнів* народу, що, як здогадуємося з тексту поеми, робив і раніше:

> *І на хвилях бурхливих їх душ*
> У дні *проби і міри*
> Падав *він із ними не раз*
> У *безодню зневіри* (5, 216).

Мойсей долає власний сумнів в акті *самоаналізу*. Свідчення того — слова Єгови, які, власне, підтверджують сказане Мойсеєм народові на початку поеми. Порівняймо:

(Мойсей)

Твоє царство не з сеї землі,
Не *мирська твоя слава!*
Але *горе, як звабить тебе*
Сві*товая забава* (5, 228).
Хто здобуде всі скарби землі

(Єгова)

І над все їх *полюбить,*
Той і сам *стане їхнім рабом,*
Скарби духу загубить (5, 261).

І далі:

(Мойсей)
Замість статися сіллю землі,
Станеш попелом підлим;
Замість всім з'єднать ласку, ти сам
Станеш ласки не гідним (5, 228).

(Єгова)
Хто вас хлібом накормить, той враз
З *хлібом піде до гною;*
Та хто *Духа накормить у вас,*
Той *зіллєтьса зо мною* (5, 261).

Зважмо, що голос Єгови, як і голос Азазеля, є різними „голосами душі" Мойсея, „тільки поетичним об'єктивуванням власної психологічної реакції, яка мусила відбутися в душі пророка після того, як його віділхнув його народ" (5, 207). Постаті Азазеля і Єгови, відповідно, лише персоніфікують внутрішні стани головного героя поеми. Отже, торжество Єгови автоматично означає голос „сумніву подоланого, переможеного"[15] самого Мойсея. Його присуд Мойсеєві не вступити до „землі обітованої" — не що інше, як *самопокарання* пророка за момент свого роздвоєння. Смерть як покара за внутрішні хитання — мотив давно творчо „освоєний" у Франка („Лель і Полель", „Похорон"). 1904 р. у „Літературно-науковому віснику" надруковано його поезію „Поете, тям, на шляху життьовому...", у якій є такі рядки:

Пророцький дар у тебе лиш на те,
Щоб *іншим край обіцяний вказав ти,*
А сам не *входив у житло святе* (3, 165).

Зрештою, таку психологічну траєкторію розвитку сюжету поеми проектує її Пролог, у якому Франко вустами свого *alter ego* не без болю зізнається:

Та нам, знесиленим журбою,
Роздертим сумнівами, битим стидом,—
Не нам тебе *провадити до бою!* (5, 214)

Згадаймо, Мойсей, ще тільки-но покидаючи табір, *внутрішньо готовий* до такого фіналу: „Пограничний мур смерті й життя Я іду оглядати" (5, 240). З його прощальної ліричної сповіді перед народом (розділ X) також прозирає передчуття власної близької кончини і пробудження народу після неї:

І я знаю, ви рушите всі,
Наче *повінь весною,*
Та у *славнім поході своїм*
Не *питайте за мною!* (5, 239)

Отже, смерть Мойсея постає як цілком *усвідомлений* і підготовлений ним самим крок, що має наблизити його народ до омріяного провідником ідеалу — витворення зі зледащілої маси „люду героїв" і чину, свідомих свого Призначення.

Ці мотиви *неготовности* та *вмирання „на шляху"* постають у Франка-мислителя від усвідомлення, що процес еволюції суспільної свідомости

[15] Зеров М. Франко-поет...— С. 490.

тривалий, вимагає „терпіння і труду", бо йдеться насамперед про „моральне переродження", „переворот духовий". Теоретично цю думку він обґрунтував в „Одвертому листі до гал[ицької) української молодежі" (1905), відзначивши до того ж роль самоактуалізації у цьому процесі: „Отсе моральне переродження, яке вповні доконається, певно, не швидко, аж наслідком праці поколінь, та до якого імпульс кожний із нас повинен дати сам собі, власною постановою..." (45, 407). Але ще з 1880 р. у Франка живе усвідомлення: „Сій, хоч не твойов Руков пожате буде жниво!" (1, 59).

І кождий з нас те знав, що слави нам не буде,
На *пам'яті в людей за сей кривавий труд,*
Що аж *тоді підуть по сій дорозі люди,*
Як ми *проб'єм її та вирівняєм всюди,*
Як *наші кості тут під нею зогниють* (1, 66).
[...]
І щастя всіх прийде по наших аж кістках (1, 68).

Це — „Каменярі" (1878). Мотив очікування кращого майбутнього пронизує і прозову творчість Франка, його герої-провідники — лише предтечі, що готують ґрунт для наступних поколінь прикладом своєї самовідданої праці й самозречення. Так, кінцівка роману „Лель і Полель" прогнозує, що син Регіни і Владка має перейнятися тими ідеалами, до яких змагали його батько і дядько. „Для нас же, по котрих котилась доля валом, Нове життя є днесь лиш пісні ідеалом",— незмінно вторить ліричний герой незакінченої поеми середини 1880-х „Нове життя" (1, 200).

Вагома в поемі „Мойсей" екзистенційна ситуація *межі, переходу* — між життям і смертю, між животінням і гідним існуванням, між теперішнім і майбутнім. Причому повсякчас відчувається розімкненість поеми у майбутнє, невідповідність, суперечність між наявним теперішнім і прийдешнім. Проте твір пройнято оптимістичним пафосом його прочування, що тримається на глибокій і непохитній *вірі* насамперед самого автора. Засумніватися в цьому змушували дослідників[16] останні рядки поеми:

І підуть вони в безвість віків,
Повні туги і жаху,
Простувать в ході духові шлях
І вмирати на шляху... (5, 264)

Франкове розуміння мотиву *умирання „на шляху"* вже частково обґрунтовано раніше. Але тут іще слід врахувати контекстуальне вживання лексем *„туга"* і *„жах"* у попередньому тексті поеми. Вчуймося у пророчі слова Мойсея, якими він прощається з народом, стоячи „на такому рубежі, коли люди робляться особливо здатні провіщати — тоді, коли їм треба розлучатися з життям"[17].

---

[16] Див.: Шерех Ю. Другий „Заповіт" української літератури // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології.— К., 1993.— С. 205; Тихолоз Б. Психодрама Івана Франка в дзеркалі рефлексійної поезії: Студії.— Львів, 2005.— С. 142—144.

[17] Платон. Апологія Сократа // Платон. Діалоги / Пер. з давньогр.— К., 1999.— С. 39.

І пошлю свою тугу до вас,
Хай за поли вас миче,
Як той пес, що на лови у степ
Пана свойого кличе (5, 239).

Лексема *„туга“* тут не має неґативного забарвлення, вона радше співвідноситься з неусвідомленим покликом до ідеалу, духовою активністю, голосом сумління і самоусвідомлення нації, яким Мойсей уже після своєї фізичної загибелі „потрясатиме“ душі свого народу. І вже початок останнього розділу поеми („Ходить *туга* по голій горі...“) є не просто поетичною інтродукцією, а знаменує здійснення Мойсеєвого пророцтва: як і обіцяв, він заслав „свою тугу“, яка розбудить приспане сумління народу і підніме його „до походу“:

Через гори полинуть, як птах,
Йордан в бризки розкроплять,
Єрихонськії мури, мов лід,
Звуком трубним розтоплять (5, 264).

І водночас його смерть розкриє ще один прихований сенс притчі про терен — уособлення останнім не тільки долі народу, а й долі самого Мойсея:

Здобуватиму поле для вас,
Хоч самому не треба,
І стелитися буду внизу,
Ви ж буяйте до неба
[...]
Щоб росли ви все краще, а я
Буду гинуть на шляху (5, 225).

Але тут немає всеосяжного песимізму, бо Мойсей усвідомлює, що народу „царство не з сеї землі, Не мирська [його] слава!“ (5, 228). Зрештою, і Франків Мойсей став „слугою“ народу „без вибору“ — „лиш з любові і туги“, бо, як і його творець, не міг заснути „від сорому, який нащадків пізніх палитиме...“ (5, 212). Отже, поняття *„туга“* і (національний) *„сором“* у поемі зближаються значеннями, виступають контекстуальними синонімами. Близьким до них є поняття *„творчих сил“* як нестримного поклику до чину. Всі вони збираються в одній „точці“, як у фокусі, саме у фіналі поеми.

А тепер перенесімося до іншої доби, понад сімдесят років перед „Мойсеєм“,— доби, яку слушно вважають початком культурного відродження в Галичині. Чи не та сама *„туга“* від усвідомлення політичного безправ'я й історичної несправедливости щодо українського народу (порівняно з іншими слов'янськими) з огляду на його багатющу, досі не видану, фольклорну спадщину кермувала намірами „Руської трійці“ при виданні „Русалки Дністрової“? „Судило нам ся послідніми бути,— пише М. Шашкевич у „Передслів'ї“ до альманаху.— Бо коли другі слов'яни верха ся допхають і єсли не вже, то небавом побратаються з повним ясним сонцем, нам на долині в густій студеній мраці гибіти. Мали ми і

наших півців і наших учителів, але надійшли тучі і бурі — тамті заніміли, а народові і словесності надовго ся задрімало. Однако ж язик і хороша душа руська серед слов'янщини як чиста сльоза дівоча в долоні Серафіма"[18].

У контексті поеми поняття *„жаху"* стосується насамперед намету, де лежать накази Єгови — „знаки волі й побіди", і каменю, з якого промовляє пророцтва Мойсей:

Та давно вже не входить ніхто
До *намету святого,*
Його жах стереже день і ніч,
Мов *собака порога.*
[...]
На той камінь зіходить Мойсей —
І *жахнулися люде.*
Та *невже ж волі всіх на докір*
Він пророчити буде? (5, 220)

У Франковій передмові до поеми певною мірою віднаходимо деякі пояснення цього *несвідомого страху*: „[...] два сини Агаронові померли наглою смертю, ввійшовши до кивота завіту. Се було причиною законної постанови, що нікому не вільно було входити до намету, в якім стояв кивот завіту, крім одного первосвященика Агарона, та й то лише в певних означених випадках і в приписанім обрядовім одязі" (5, 206). Отже, це — *„жах"* від нагадування про конечність життя, тлінність матеріального, яке на той час уявляється народові найвищою цінністю. Загалом, смерть у поемі постає як, сказати б, фактор організації людського життя, що утверджує вищу цінність Духу і духовного поступу, неосяжність і нескінченність останнього порівняно з конечністю індивідуального людського життя.

З другого боку, *„жах"*, що „стереже" намет заповіту, означає занедбання народом не тільки жертвоприношень Єгові (якщо бути вірним логіці Франкової передмови), але й свого сумління. Адже Єгова у розумінні письменника — це насамперед *голос найвищого покликання людини*. У цьому переконують і слова Мойсея, сказані на прощання дітям,— про потребу повсякчасної готовности почути і відгукнутися на „голос могутній":

„Здійми обув буденних турбот,
Приступи сюди сміло,
Бо *я хочу послати тебе*
На *великеє діло".*

Не гасіте ж святого огню,
Щоб, *як поклик настане,*
Ви *могли щиросердно сказать:*
„Я готовий, о пане!" (5, 241)

„Бо приходить велика доба, і горе нам, горе нашій нації, коли велика доба застане нас малими і неприготованими",— застерігав Франко своїх

[18] Русалка Дністровая.— Будим, 1837.— С. III.

молодших сучасників того самого 1905 р., закликаючи до „невсипущої праці над собою самими", оскільки пророчо передбачав ту „велику історичну хвилю", коли „[...] всій нашій Україні перший раз в її історичнім житті всміхнеться хоч трохи повна горожанська і політична свобода" (45, 402—409).

Мойсей у поемі виконує функцію внутрішнього морального імператива, *голосу сумління* народу, який цей останній у собі притлумлює:

Вчора ви присяглися свій слух
Затикать на промови
Не мої, не тих *глиняних уст,*
А самого Єгови (5, 221).

Підтвердження цьому — реакція в таборі на намір Мойсея „пророчити" — „І *вжах*нулися люди", адже слухати голос свого сумління, хоч і ретрансльованого через Мойсея,— *страшно*. Але залишитися сам на сам зі своїми „внутрішніми ворогами" ще страшніше. Мойсей застерігає люд, що їхній „Єгова" (*Его*-[д]ва), коли озветься до них „по-своєму", „заговорить страшніше сто раз":

А від слів його гори дрижать
І земля подається,
Ваше серце, як листя в огні,
Зашкрумить і зів'єтьса (5, 221).

Інтроспективна інтенція Єгови як голосу людського сумління виразно прочитується у цих останніх словах, звернених до народу. Але насамперед через це випробовування довелося пройти Мойсею: „Єгова" озиваєтьcя до нього самого. Спершу — голосом Азазеля, „темного демона одчаю". І психічна реакція не забарилася: „[...] по серці се йде, Мов розпаленим дротом (5, 244); далі — все більше, все ближче до стану душевного розпачу, внутрішньої кризи: „Ах, від слів тих я чую себе Сто раз більш в самотині" (5, 245).

У духовному розвитку кожної людини (а надто людини з поглибленою інтровертністю, здатністю до самоаналізу) трапляються такі кризові ситуації. Хоч як парадоксально, саме вони загострюють потребу *„самоактуалізації"* особистости (А. Маслоу), приховують потенційні можливості у піднесенні її на вищий щабель духовного і вольового розвитку через подолання кризового стану.

Кризовий стан свідомости Мойсея долається через пробудження у нього якісно нового усвідомлення (опертого не тільки на „сліпій" *вірі*, але й на раціональному *знанні*), що на складному шляху поступу *жертви неминучі*. Це, до речі, підтверджується і Франковим теоретично відрефлексованим усвідомленням, „якими крутими дорогами ходить іноді поступ людський", що „він виростає на могилах, як пшениця на зораній ниві!" („Що таке поступ?", 1903) (45, 314). До речі, вживання лексеми *жах* у Франковій статті „Поза межами можливого" стосується *усвідомлення неможливости* здійснення чогось, що своєю чергою походить від „недотепності та недосконалості наших змислів, доки їх не окрилює критичний розум, опертий на детальнім вивченні і порівнянні фактів і явищ" (45, 277).

Кінцівка поеми змагає до потреби гармонійного — *раціонально-чуттєвого* осягнення ідеалу. „Ми мусимо серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уяснювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього,— накреслював ще 1900 р. поступ „Поза межами можливого“ І. Франко,— інакше він не буде існувати і ніякий містичний фаталізм не сотворить його там, а розвій матеріальних відносин перший потопче і роздавить нас, як сліпа машина“ (45, 285). У цій Франковій формулі скристалізовано і збалансовано основні психічні домінанти осягнення ідеалу — *розум, почуття* і *вольове зусилля*, що апелюють до концепту цільности.

Останні рядки Франкової статті, крім того, дивно перегукуються із застереженням Мойсея народові, який поки що не розуміє, не усвідомлює свого духовного „посольства“ і шляхів його здійснення:

Замість світ слобонити від мук,
І роздору, і жаху,
Будеш ти мов розчавлений черв,
Що здихає на шляху (5, 228).

Отже, вся сукупність наведених фактів переконує, що поняття *„туга“* і *„жах“* у поемі віддаляються од своїх усталених значень із супровідними неґативними конотаціями і набувають під пером майстра слова цілком нових семантичних функцій. *„Туга“* означується як *несвідомий поклик до чину*, національний *„сором“* і *обов'язок*; *„жах“* (особливо в контексті намету заповіту) — як *нагадування про конечність індивідуального людського життя і найвище духовне Призначення і Покликання нації*, здійснення яких і знаменуватиме фінал поеми.

З'ясовуючи, наскільки *„оптимістичною“* бачив свою поему сам Франко, слід знову ж таки повернутися до його передмови 1912 р., у якій він заперечує аналогію між своєю поемою і „Ангеллі“ Ю. Словацького: „[...] аналогія між моєю поемою і Словацького „Anhelli-м“ дуже далека, полишаючи вже на боці основну різницю настроїв, який у поемі Словацького меланхолійно-песимістичний, а в мене totaliter aliter“ (цілком інакший.— *Л. К.*) (5, 211). Тобто *протилежний*.

До того ж пам'ятаймо, що властивим (хронологічним) фіналом поеми, в якому означено світопогляд самого автора є, властиво, її Пролог — композиційна „увертюра“ твору, в якій (за всіма законами цього музичного жанру) сконденсовано повторено змістово-семантичне наповнення основної частини:

Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний (5, 214).

Цікаво, що Пролог (за згаданими спогадами І. Лизанівського і Р. Чубатого) Франко читав уже після самої поеми.

Тож, підіб'ємо підсумки. *Автопроекція* І. Франка,— це не самоототожнення письменника з біблійним пророком Мойсеєм, а з Мойсеєм, якого він виколихав у своїй художній уяві, оживив своїм диханням, на якого спроектував чимало зі своїх власних переживань, сумнівів і гризот.

У постаті Мойсея з усією повнотою втілився трагізм *особистої долі* Франка — боротьба з несприятливим для індивідуальної творчости

довкіллям і та власна внутрішня боротьба, яку, за Франком, неодмінно слід перейти кожному, хто вступає на шлях громадського служіння. Це „горнило", в якому гартується дух інтеліґента-провідника, це найскладніше випробування для нього, яке витримати здатен далеко не кожен.

Автопсихографічний ракурс не єдиновизначальний у поемі, але інші аспекти (як-от *історіософський, політичний*) проступають яскравіше саме завдяки тому, що пропущені крізь призму живих — часом аж надто болючих — досвідів і переживань автора. Адже і за Франком, „лірична поезія тільки тоді може мати для нас інтерес, коли поза нею рисується в нашім умі і в нашім серці справді інтересна, не щоденна особистість її автора" (48, 423).

Поза всяким сумнівом, поема не замикається на автобіографічному контексті, сягає *понадособистісного* виміру, стверджуючи потребу самоактуалізації не лише індивідуальної, а й цілої нації, обґрунтовує її право стриміти до високої мети — стати „паном земного круга" (5, 262) через невпинне духовне самовдосконалення.

Laryssa KANEVS'KA

IVAN FRANKO'S *MOSES* AS A PSYCHOLOGICAL SELF-PROJECTION

The poem *Moses* (1905) undoubtedly occupies a special place in Ivan Franko's creative legacy. There was something very precious in this piece for the poet himself, who considered it to be his greatest work. However, the poem goes beyond the dimensions of the personal emphasizing the need not only for individual self-actualization but also for a national one. Franko's *Moses* defines the right to strive towards a worthy goal of becoming the Earth's master through the process of continuous spiritual growth.

Назар ФЕДОРАК

ІВАН ФРАНКО — ІНТЕРПРЕТАТОР СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЛИЦАРСЬКОГО РОМАНУ

У першій половині 90-х років XIX ст. Іван Франко, поміж іншим, активно заходився популяризувати на український манір цілий ряд відомих, навіть класичних творів світового письменства доби Середньовіччя та Відродження. П'ять таких авторських переспівів І. Франка вміщено у четвертому томі 50-томного зібрання його творів. Усі вони задумані у жанрі поеми, хоча таке вирішення не завжди збігається з жанровою специфікою оригіналів. Скажімо, в основу Франкової поеми „Святий Валентій" покладено відомий середньовічний агіографічний сюжет про святого Валентина, а безпосереднім джерелом ознайомлення письменника з цією леґендою вважається усна розповідь батька — Якова Франка[1]. Улюблені дітьми „Лис Микита" й „Абу-Касимові капці" — обробки відповідно європейського зразка так званого тваринного епосу „Роман про Лиса" й арабської казки-притчі з „Тисячі й однієї ночі". Безпосередній стосунок до традиції середньовічного лицарського роману мають „Бідний Генріх" Гартмана фон Ауе та „Дон-Кіхот" Міґеля де Сервантеса — твори, які теж переспівав Іван Франко, обравши для цього, вочевидь, найзручнішу для нього жанрову форму поеми.

Про принципи Франкової літературної роботи з текстом віддаленої у часі епохи предметно можна говорити, зіставивши двох „Бідних Генріхів": оригінал лицарського роману XII ст. і варіант українського автора кінця XIX ст. При цьому сам І. Франко, публікуючи свій твір у збірці „Поеми" (1899), чітко зазначив: „Канвою отсеї поеми послужила поема старонімецького поета XII віку Гартмана фон Ауе п[ід] з[аголовком] „Der arme Heinrich". Я не даю перекладу старого німецького твору і держуся ближче тої переробки, яку в 30-х роках нашого віку зладив Шаміссо (див.: Chamissos Werke, heraugs. v. H. Kurz, t. I, c. 230—240). Розуміється, і сю переробку я не перекладав дослівно"[2]. Оце Франкове „розуміється" вказує багато на що, зокрема і на те, що, навіть якби в основу його поеми безпосередньоліг твір Гартмана фон Ауе, то і тоді читачеві не варто було б сподіватися власне на переклад. Однак, сказати б, текстуальна дистанція між старонімецьким і українським „Бідними Генріхами", незважаючи

[1] Див.: Франко І. Коментарі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1976.— Т. 4.— С. 455.

[2] Франко І. Бідний Генріх // Там само.— С. 457.

на присутність посередника в особі Адельберта Шаміссо, зовсім не така велика, як між французьким „Романом про Лиса" і „Лисом Микитою" або між Сервантесовим і Франковим „Дон-Кіхотами". При тому спосіб і мета всіх цих літературних обробок відомі. І. Франко сам чітко сформулював свій „культурно-історичний" підхід до літературних пам'яток минулих епох у відомому програмному положенні. „Приступаючи до оцінки твору літературного,— писав він,— я беру його поперед усього як факт духовної історії даної суспільності, а відтак як факт індивідуальної історії даного письменника, т. є. стараюсь приложити до нього метод історичний і психологічний. Вислідивши таким способом генезис, вагу і ідею даного твору, стараюсь поглянути на ті здобутки з становища наших сучасних змагань і потреб духовних та культурних, запитую себе, що там знаходимо цінного, поучаючого і корисного для нас"[3].

Звичайно, з цього погляду, і „Пригоди Дон-Кіхота", і „Абу-Касимові капці" у виконанні І. Франка — це передовсім спроби передати певну соціальну та психологічну атмосферу певних історичних обставин певного часу, відтак чи не головне завдання цих творів, крім суто літературного,— просвітницьке. „Лиса Микиту", в якому в сюжетну канву тваринного епосу вплітаються і мотиви античних байок, і навіть сучасні Франкові політичні перипетії (ось де благодатний ґрунт для алегоричної творчости!), слід, очевидно, вважати найбільш самостійним і самодостатнім результатом такого виду літературної діяльности нашого автора. І лише у „Бідному Генріху" І. Франко не відходить від основи-попередниці, майже не скорочуючи фабулу середньовічного роману, проте дуже тонко, в межах мовби канонічного тексту, акцентуючи на тих психологічних та моральних аспектах. У такий спосіб, як це, на його думку, було важливо для сучасного йому читача. Особливо цікаво простежити поводження письменника XIX ст. з традиційною та обов'язковою для Середньовіччя божественною лінією у творі. Саме тут проявилася чудова обізнаність І. Франка з особливостями як середньовічного письменства загалом, так і лицарського роману зокрема. Ось ряд найцікавіших і найважливіших збігів і розходжень у нюансуванні загалом незмінного сюжету.

1. Роман (слід нагадати, що лицарські романи у Європі аж до XV ст. були віршованими) німецького автора починається з його особистого знайомства з читачем, у якому цілком у дусі традицій мінезанґу проводиться тонка паралель між оповідачем, котрий, як і автор, називається Гартман та іменується лицарем, і головним героєм твору — адже „бідний" Генріх теж жив у графстві Ауе. Тобто на початку твору читачеві пропонується чи то портрет Генріха, чи то автопортрет Гартмана фон Ауе. Це представлення закінчується словами, що Гартман, мовляв, *„розповість про те вам зараз, / що навсправжки колись відбулось"*[4]. Аби приготувати читача до подальшого драматичного розвитку подій, автор інтригує: *„Перст на Генріха вказав: / хто на землі панує, / кого усяк шанує — / той не доскочить у Бога / ласки жаданої много. Так Генріха Господь скарав: / з висот гордині він упав, / коли проказу Бог наслав..."*[5]

---

[3] Франко І. Відповідь критикові „Перебенді" // Франко І. Зібрання творів...— К., 1980.— Т. 27.— С. 311.

[4] Hartmann von Aue. Der arme Heinrich. Mittelhochdeutscher Text und Übertragung.— Frankfurt am Main, 1985.— S. 8 (тут і далі переклад наш.— *Н. Ф.*).

[5] Там само.— S. 12.

Тим часом у Франка зовсім немає династичних подробиць зв'язку Гартмана фон Ауе з персонажем його твору, немає й роздумів на тему тлінности людини та скінченности її земного життя, а також жодного обґрунтування причин прокази. Іншими словами, письменник XIX ст. зводить до мінімуму позафабульні елементи, які відтягують початок справжньої колізії твору. Очевидно, не в авторських відступах і медитаціях убачав І. Франко головну цінність „Бідного Генріха".

2. Наступний важливий момент у розвитку подій твору — повідомлення про лік, який може повернути Генріхові здоров'я. У романі головний персонаж проходить через роки терпіння й тілесних мук, і при цьому автор порівнює його з такими символічними постатями християнського іконостаса, як Авессалом і Йов. Тільки згодом — уже після того, як Генріх без надії повернувся від найвідоміших лікарів Монпельє та Салерно,— він випадково дізнається про лік від якогось невідомого знахаря, який після цього зникає зі сторінок твору. Для І. Франка, зрозуміло, такий персонаж-„чортик" був неприйнятним, тож у його версії про спосіб одужання повідомляє Генріха власне салернський лікар: *„Приведіть мені,— говорить доктор,— / Непорочну, чистую дівчину, / Що за вас сама, по добрій волі / Вмерти схоче і живцем із груді / Дасть собі живеє серце винять,— / Отсе й буде лік на вашу болість"*[6]. Ці слова лікаря у І. Франка переказує сам Генріх одному селянинові, в чиїй хаті провів, нездужаючи, аж три роки. Тут український письменник особливо підкреслює безкорисливість простого „хлопа", хоч і вказує на те, що в добрі для нього часи Генріх *„певне [...] не був [...] злим паном"*[7]. У романі ж Гартмана фон Ауе чітко сказано, що Генріх, занедужавши, роздав значну частину свого майна довколишнім монастирям і абатствам (натяк на те, що така доброчинна християнська поведінка може дати надію на майбутнє оздоровлення), а багатьом колишнім підданим подарував волю. Серед них був і один хуторянин, до чиєї хати прибився бідний Генріх, і той, уже розбагатілий, відчуваючи глибоку вдячність, пустив колишнього пана до себе — здавалося, доживати вже недовгого віку.

3. Тут в обох творах на авансцену виступає донька селянина, котрій судилося відіграти вирішальну роль у долі Генріха. В оригіналі хуторянин мав кількох дітей, і наймолодша донька, котрій було тільки вісім років, зголосилася піти на добровільну жертву заради доброго графа. При цьому розмірковує вона хоч і жертовно, проте вельми по-дорослому: крім давнього наміру присвятити себе Христові, дівчинка каже батькам: *„Ми ж не матимем ніколи / такого, як наш Генріх, пана,— / чи ж буде нам від інших шана?"*[8] Мовляв, я залишуся живою, проживу з вами ще два чи три роки, а Генріх помре, і новий граф обов'язково зруйнує наш достаток, який ми завдячуємо добрій милості бідного недужого. До цього додаються перші натяки про те, що дівча закохане в доброго Генріха. Донька пояснює батькам: коли він умре, а їй доведеться вийти заміж, вона постає перед нерозв'язною дилемою. Якщо полюбить свого чоловіка — зневажить цим пам'ять графа, в котрого закохана, якщо ж не полюбить — зневажить самого Господа, і тоді їй пряма дорога до пекла. Одне слово, Гарт-

---

[6] Франко І. Бідний Генріх.— С. 279.
[7] Там само.— С. 278.
[8] Hartmann von Aue. Der arme Heinrich...— S. 30—32.

ман фон Ауе вдається до глибокої, сказати б, християнсько-куртуазної арґументації поведінки своєї героїні.

Такі арґументи не вдовольняють І. Франка — що вдієш, часи середньовічного релігійного фанатизму давно минули. Власне кажучи, Франко залишає тільки любовний мотив, готовність піти на все заради коханої людини. Він також вкладає в уста дівчини (до речі, невизначеного, але вже явно не дитячого віку, а також єдиної дитини у батьків, що посилює драматичність ситуації) розлогий монолог-пояснення, який — коли знехтувати Гартманову божественну лінію — багато в чому перегукується з оригіналом, але один з головних резонів героїні звучить так: *„А як буде муж мені нелюбий, / То подвійне жде мене нещастя, / Бо з нелюбим жити я не хочу“*[9].

4. Переконавши батьків, дівчина переконує і Генріха, який спершу жахається і явно не готовий прийняти таку жертву. Тут істотно розбігається настрій одного й іншого твору. Сцена прощання дівчини з батьками та її від'їзду з Генріхом подана по-різному. У Франка — з позиції, так би мовити, побутової: *„Надійшов день від'їзду. З сльозами, / З болем в серці бідні батько й мати / Попрощали в вічную дорогу / Ту свою єдиную дитину; / За життя її ще, мов покійну, / Голосно оплакали небогу; / Та вона спокійними словами / Потішала їх і, мов до шлюбу / Вибираючись, їх руки й ноги / Цілувала і слізьми росила“*[10]. Також *„пишно вбрать велів її пан Генріх / У атласи, шовки дорогії, / Мов до шлюбу молоду княгиню. / Та не рада строям тим дівчина, / Бо одно у неї лиш на думці“*[11]. Внутрішні вагання дівчини в цей драматичний момент сприймаються цілком зрозуміло та здаються „психологічно правильними“. За цим реалістичним описом якось забуваєш, що йдеться насправді про ситуацію радше фантастичну, навіть символічну, бо віра у зцілення одного завдяки мученицькій (неодмінно!) смерти іншого лежить поза межами уявлень і переконань Нового часу. Натомість у середньовічного романіста дитина, попередньо прийнявши рішення, цілковито, забуває про батьків, осяяна одним прагненням — здобути життя вічне, порятувавши графа. У цих моральних і релігійних координатах сам спосіб зцілення не просто не ставиться, а навіть не може ставитися під сумнів. Тому, врешті-решт, і батьки припиняють чинити опір наміру дитини, переконавшись, що її прагнення вклав їй у серце сам Христос. Відтак ніякого драматичного „прощання навіки“ немає. Просто *„дівчина разом із паном / **радо** рушила рано / у мандрівку до Салерно“*[12] (виділено нами.— **Н. Ф.**).

5. Уже не реаліст, а навіть натураліст-Франко яскраво проявляється в описі прижиттєвих мук, які неминуче чекають на дівчину, якщо вона не відмовиться від самопожертви. Монолог салернського лікаря, хоч і базований на відповідному фраґменті оригіналу, вражає жорстокими та кривавими картинами: *„Я ж тебе цілком роздіти мушу, / Шнурами зв'язати руки й ноги, / До залізних кілець прив'язати, / Краяти ножем живеє тіло / І пилою пропиляти ребра, / Поки зможу руку в грудь уткнути. / Буду в груді лапати рукою, / Поки вловлю серце трепетливе. / Ти жива ще будеш, все меш чути. / А як серце я візьму рукою, /*

[9] Франко І. Бідний Генріх.— С. 282.
[10] Там само.— С. 286.
[11] Там само.
[12] Hartmann von Aue. Der arme Heinrich...— S. 58.

Буду торгать жили кровоносні,— / Ти жива ще будеш, се ще вчуєш. / Аж як жили я порву і серце / Вийму з груді,— ні, мене самого / Дрож проходить і мороз проймає / На сю думку!..“[13] Далі й сама „*озирнулась по склепу дівчина: / Скрізь кліщі і гаки, скла і труби, / Дивоглядне і страшне знаряддя, / Черепи і кості чоловічі / І великий стіл насередині, / Весь червоний, з гаками й ланцями, / А на нім лежать ножі блискучі*“[14]. Безперечно, це справляє на читача враження, якому позаздрили б і маркіз де Сад, і Захер фон Мазох.

У середньовічного автора таких штрихів набагато менше: „*Зв'яжу тобі руки і ноги [...] / І груди протну аж до серця, / щоб вирвати його живцем*“[15]. Що вдієш: там, де середньовічна людина працювала уявою, новочасний чоловік звик послуговуватися лише зовнішнім зором. І. Франко дав йому таку можливість. Цей феномен можна б назвати „синдромом „Страстей Христових“. Майже два тисячоліття Святе Письмо пояснює людям, яких — і в ім'я чого — мук зазнав Ісус Христос, але тільки натуралістичне криваве зображення Страстей Господніх у відомому кінофільмі Мела Ґібсона виявилося здатним пройняти свідомість людини межі тисячоліть...

6. Повертаючись до роману „Бідний Генріх“, слід сказати, що його кульмінація — відмова в останній момент графа від дівочої жертви — вирішена у двох планах: земному та небесному. Коли лікар і дитина зачинились у страхітливому кабінеті, Генріхові залишилося, стоячи за дверима, лише чекати на зцілення. Однак на нього з новою і небаченою силою нападають докори сумління. Він раптом розуміє, що його хвороба — це воля небесних сил, він же — далі перебуваючи в гордині — сподівається зцілитися земним, а ще й неймовірно жорстоким способом. Отут, власне, й відбувається і прозріння, і остаточне внутрішнє одужання героя: він здається на волю Бога (зволить зцілити — хвала Йому, ні — отже, такий графів хрест) і в останній момент зупиняє руку лікаря, яка вже занесла над жертвою смертельний інструмент. Але тепер у розпач впадає сама дівчина, котрій іще важливішим за зцілення Генріха було і залишається її власне вічне спасіння: „*Заголосила вона: / „Лишенько, кара мені одна! / Що ж тепер буде мені? / Небо промовило „ні“, / кінець усім надіям / і про спасіння мріям — / без болю втрачу Бога я. / Ось справжня смерть моя. / О Христе Боже благий, / якого щастя в вік новий / пан і я позбулись вмить! / Відректися нам Бог велить / від милості, що обіцяв. / Якби жертву Він прийняв, / мій пан одужав би, зцілився б, / Мені ж навік небесний сад відкрився б*“[16]. І якщо завдяки вже власній жертві Генріх, звісно ж, із милості Божої видужує, то дівчина — замість вічного блаженства — „змушена“ задовольнитися шлюбом із графом і довгим та щасливим спільним життям.

У тому ж, умовно кажучи, побутовому дусі, в якому від самого початку вибудував свою поему І. Франко, для цієї філософії взаємної самопожертви не знайшлося виразного місця. Дівчина тут просто сприймає „відступ“ Генріха як якусь незрозумілу зневагу до себе та дорікає йому, називаючи боягузом: „*І, ридаючи, сказала: „Що ж я / Завинила, чим я*

[13] Франко І. Бідний Генріх.— С. 287—288.
[14] Там само.— С. 289.
[15] Hartmann von Aue. Der arme Heinrich...— S. 60.
[16] Там само.— S. 70.

показалась / Непригожою на те, щоб кров'ю / Свого пана до життя вернути / І собі нове життя здобути? / Пане, пане, що се ви зробили! / Світ вас смілим, мужнім величає, / І я вас таким вважала досі, / Та на вас я гірко ошукалась. / Боягуз ви і бабської вдачі, / Не змогли знести того й здалека, / Що на собі я знести готова"[17].

Відтак і прикінцеві рядки Франкового твору більше схожі на щасливий кінець казки, а не поеми-притчі: „*І почався славний пир весільний, / Якого ніхто ще не затямив. / Довгий час жили вони обоє, / А при них старі отець і мати. / І пішла про них широко слава, / Що не вмре довіку, не поляже*"[18]. Тим часом однією з прикметних рис німецької куртуазної літератури загалом і лицарського роману зокрема є дидактичність. Перевівши своїх героїв через неймовірні пригоди, виявивши неабияке на той час новаторство — зробити ці пригоди радше внутрішніми, психологічними, а не зовнішніми, фізичними, Гартман фон Ауе не міг не закінчити свій роман у традиційному дусі: „*Дав би Бог нам, як їм, прожити / і Йому послужити. / Славні діла творить Він — / хвалімо Христа. Амінь*"[19].

Водночас немає жодних сумнівів, що якраз глибиною психологічної мотивації вчинків і слів персонажів, багатством нюансів у зміні характеру насамперед самого графа Генріха, майстерним дотриманням пропорції між фабульними і позафабульними елементами сюжету і привернув до себе увагу Івана Франка саме цей лицарський роман середньовічної Європи. Адаптуючи твір для якомога кращого його сприйняття своїми сучасниками, Франко дещо змістив акценти, в міру можливостей секуляризуючи проблематику роману Гартмана фон Ауе. І все-таки ця Франкова „переробка" залишається найбільше з-поміж інших подібних його адаптацій („Лис Микита", „Пригоди Дон-Кіхота", „Абу-Касимові капці") близька до оригіналу: як прагненням зберегти органічну філософську основу твору, так навіть обсягом. Якщо в „Абу-Касимових капцях" письменникові довелося додавати чимало власних сюжетних ходів, а у „Пригодах Дон-Кіхота" — редукувати Сервантесову розповідь, то з „Бідним Генріхом" була проведена тонка літературно-психологічна гра, внаслідок якої український читач дістав цілком адекватний переказ одного з найвідоміших середньовічних романів, а Гартман фон Ауе не втратив своїх головних прикмет романіста-новатора.

Nazar FEDORAK

IVAN FRANKO AS AN INTERPRETER OF MEDIEVAL CHIVALRY NOVELS

The article deals with a broad topic of Ivan Franko's engagement with the masterpieces of world literature, particularly those of the medieval period. The tasks undertaken by Franko the medievalist included translation, interpretation and popularization of medieval literature. The author of the article focuses his attention on comparing two versions of the novel *Poor Henry* — one by a medieval German writer Hartmann von Aue (*Der arme Heinrich*) and another by Ivan Franko (*Bidnyi Henrikh*). The contrastive analysis of the two versions is carried out on a historical, aesthetic and psychological level.

---

[17] Франко І. Бідний Генріх.— С. 292.
[18] Там само.— С. 294.
[19] Hartmann von Aue. Der arme Heinrich...— S. 82.

Степан ХОРОБ

ФРАНКОВА КОНЦЕПЦІЯ СТРУКТУРИ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

Про Франкові теоретичні та історико-літературні концепції драми як роду літератури і виду мистецтва в українському материковому та діаспорному літературо- й театрознавстві сьогодні написано чимало наукових досліджень, здійснено спробу витворити певну систему його поглядів, трактувань і положень у розумінні вузлових ідейно-естетичних категорій драматургічної й сценічної поетики. Особливо активізувалося вивчення цих поліаспектних проблем у наш час, коли творчість Івана Франка (як художній, так і науковий її універсум) учені незалежної України мають змогу розглядати й аналізувати без ідеологічних заборон, офіційно канонізованих у недалекому минулому однотипних методологічних приписів, традиційних, здебільшого парадно-бравурних схем патетичности чи „клішованих" застережень в осмисленні текстової, а ще більше — позатекстової дійсности. „Мені здається, що нині при певному скороченні свого розмаху,— спостережливо зазначає Іван Денисюк,— франкознавство намагається йти не в широту, а в глибину, від глобальних загальників до мікроаналізу"[1].

Тож у цьому сенсі виняткової важливости набувають не просто нові підходи, а в аналізі Франкових теоретичних та літературно-критичних студій драми не стільки виявлення тих чи інших наукових принципів, як окреслення через складники поетики цього роду літератури й виду мистецтва цілісної, розгорнутої концепції, вираженої більшою або меншою мірою в його п'єсах і літературознавчих працях. Така проблема, незважаючи на кількісно помітний масив її досліджень, ще більше актуалізується з огляду на сучасні завдання української науки про національну драматургію і театр, а також з урахуванням вітчизняних і зарубіжних розробок теорії й історії сценічного письменства. Принаймні означене нами питання Франкової концепції структури драматичного твору (сюди ж можна з цілковитим правом віднести й семіотичну проблематику постановок п'єс драматурга, їх місце у системі художньої комунікації, і взаємозв'язок поетики та авторської ідейно-естетичної свідомости у драматичній творчості Івана Франка та ін.) потребує якщо й не в усьому, то бодай

---

[1] Денисюк І. Франкознавство: здобутки, втрати, перспективи // Іван Франко — письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Львів, 25—27 вересня 1996 р.).— Львів, 1998.— С. 13.

в основних своїх компонентах нового, поглибленого підходу або ж посутнього доповнення.

Власне крізь призму структурування варто з'ясувати методологію Франкових естетичних студій драми, основні положення якої знаходимо у статтях письменника, що були присвячені українському театрові й драматургії, аналізові творчости (чи окремішнього твору) таких драматургів, як Вільям Шекспір, Іван Карпенко-Карий, Олексій Островський, Марко Кропивницький, Юрій Федькович, Гергарт Гауптман та ін., а також у численних театральних рецензіях та багатьох листах до художників слова, діячів культури. Зрештою, не забуваймо, що драматургічна практика Івана Франка не тільки підтверджує, а часто доповнює його теоретичні положення, дефініції та узагальнення у розгляді драми як роду літератури і виду мистецтва, вносить в усталені колись уявлення про неї серйозні корективи, а нерідко й узагалі відкидає, заперечує звичні погляди, що не так давно здавалися аксіоматичними. На щастя, драматургічну творчість самого Івана Франка вже розглядають не лише в аспекті реалістичних концепцій, а й у площині модерністських типів художнього мислення, почасти й структуральних жанрових модифікацій, і у плані не тільки літературному, але й сценічному[2], з позицій рецептивної естетики[3], в координатах як національного драматургічно-театрального процесу, так і загальноєвропейського на зламі позаминулих століть[4]. Тож будьмо послідовні: переосмислюючи Франка-драматурга, неодмінно шукаймо нових поглядів на Франка-теоретика й історика драми та сценічного мистецтва, зокрема, досі не вивченої проблеми структури драматичного твору.

Принципово важливе для розуміння і з'ясування цього питання, як нам видається, розмежування самим письменником таких понять, як „тенденційність" та „ідейність"[5]. На перший погляд, вони характеризують

---

[2] Див.: Міщенко Л. Іван Франко — теоретик драми // Іван Франко і світова культура. Матеріали Міжнародного симпозіуму (Львів, 11—15 вересня 1986 р.): У 3 кн.— К., 1990.— Кн. 2—3.— С. 64—66; Мороз Л. Драматургія Івана Франка і європейська драма половини XIX — початку XX ст. (Деякі типологічні паралелі) // Там само.— С. 72—73; Красильникова О. Історія українського театру XX сторіччя.— К., 1999.— С. 16—18; Семененко Л. Морально-етичні концепти п'єси І. Франка „Украдене щастя" // Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка.— К., 2002.— Вип. 2.— С. 251—254; Войтюк А. Франкова концепція модернізму // Франкознавчі студії. Збірник наукових праць.— Дрогобич, 2001.— Вип. 1.— С. 69—72 та ін.

[3] Див.: Боднар В., Гром'як Р. Проблеми рецептивної естетики і поетики у літературознавчій спадщині Івана Франка // Іван Франко — письменник...— С. 247—254 та ін.; Гром'як Р. Історія української літературної критики (Від початку до кінця XIX століття).— Тернопіль, 1999.— С. 157—171; Мірошниченко П. Рецепція образу „доля" в драмі І. Франка „Украдене щастя" // Вісник Запорізького державного університету.— 2001.— № 2.— С. 65—68.

[4] Див.: Пустова Ф. Жанрова еволюція української драматургії XIX ст. у дослідженнях І. Франка // Розвиток жанрів в українській літературі XIX — початку XX ст.— К., 1986.— С. 188—212; Вервес Г. Г. Ібсен та Іван Франко // Слов'янське літературознавство і фольклористика.— К., 1987.— Вип. 16.— С. 24—28; Свербилова Т. Іван Франко і театр // Український театр.— 1986.— № 4.— С. 24—27; Хороб С. Франкові концепції драматизму і конфлікту крізь призму європейської теорії драми // Хороб С. Українська драматургія крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми).— Івано-Франківськ, 1999.— С. 7—15; Захарченко А. Драматургія Івана Франка в контексті ідейно-художніх шукань української літератури кінця XIX — початку XX ст. // Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка.— Вип. 2.— С. 119—126 та ін.

[5] Франко І. Леся Українка // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1981.— Т. 31.— С. 272—273.

як поетичну, епічну, так і драматургічну образну свідомість автора. І все-таки чи не найтісніше препаруються до драми, що синтезує у собі суб'єктивні й об'єктивні начала. Бо якщо „тенденційність", за Франком,— це підведення автором свого твору під якусь тезу (притаманне більше ліриці.— *С. Х.*), ідеологічний план (властиве переважно епосу.— *С. Х.*), то „ідейність", на його переконання, наче вбирає в себе попереднє поняття (проте аж ніяк не розчиняючи його в собі) і вказує на наявність у творі певного дійового образу, що безпосередньо впливає на читача, вражаючи його світоглядно-психічний стан[6]. Драма без ідеї, отже, існувати не може, як, зрештою, і без тенденційности, що, знову ж таки, за Франком, належить до питомих рис естетично досконалого твору загалом. „Краса лежить не в матеріалі, що служить їй основою, не в моделях,— пише він,— а в тім, яке враження робить на нас даний твір і якими способами артист зумів осягнути те враження"[7]. Власне ця думка арґументує положення драматурга і вченого про те, що не тематика, а передовсім вплив п'єси, роману, повісти чи вірша визначає критерії їх художньої цінности.

Не вдаючись до з'ясування чи докладного вивчення елементів рецептивної поетики, що так чи так проступають у наукових судженнях Франка, звернімо увагу на те, як поступально обґрунтовує він важливість психологічно мотивованого автором структурування твору, зокрема драми. У знаковій праці „Із секретів поетичної творчості", у якій, власне кажучи, закодовано основи ідейно-естетичного мислення, образної системи і цілий ряд катеґоріальних визначень, Франко не лише теоретизує — він заглиблюється до самих основ „письменницької робітні", раз по раз акцентуючи на важливості враховування і психології читацького/глядацького сприйняття твору, того, якими „способами поезія [...] передає своїм [...] читачам ті змислові образи, аби викликати в їх душах саме таке враження, яке в даній хвилі хоче викликати поет"[8]. Уже в іншій статті, присвяченій аналізу творчости Лесі Українки, Франко сам же відповідає на поставлене питання: „Вглибляючися фантазією в [...] образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчути його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя"[9]. Таким чином, зважаючи на Франкове трактування понять „тенденційність" та „ідейність", можна зробити висновок, що образ

---

[6] Франко І. Леся Українка.— С. 272—273. Більш докладно про це див.: Фізер І. Іван Франко: від соціологічної до психологічної зумовлености літератури // Слово і час.— 1993.— № 5.— С. 59; Будний В. Психологізм у літературознавчій методології Івана Франка // Іван Франко — письменник...— С. 352—357; Гнатюк М. Іван Франко в літературно-естетичних концепціях свого часу.— Львів, 1999.— 181 с.; його ж. Іван Франко і проблеми психологічної школи у літературознавстві // Вісник Харківського університету. Серія філологічна.— Харків, 2000.— Вип. 191.— С. 452.

[7] Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів...— Т. 31.— С. 118. Ґрунтовний аналіз цих положень Івана Франка знаходимо у працях сучасних франкознавців: Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І. Я. Франка // Гром'як Р. Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства.— Тернопіль, 1997.— С. 204—210; Денисюк І. Невичерпність атома.— Львів, 2001.— 346 с.; Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики.— Львів, 2004.— 488 с.

[8] Франко І. Із секретів поетичної творчості.— С. 114. Докладніше про це див.: Гром'як Р. Проблеми естетичного сприймання в літературній критиці І. Я. Франка // Гром'як Р. Давнє і сучасне...— С. 9—16; його ж. Грані й глибини Франкового трактату // Там само.— С. 86—90.

[9] Франко І. Леся Українка.— С. 272.

літературного твору він розумів як зв'язкову ланку між письменником і реципієнтом, як елемент загальної системи образности чи й як структурну сполучуваність внутрішньої і зовнішньої форм твору, їх компонентів.

Характерно й інше: такі положення Франка про систему-структуру образів, по-перше, були принципово важливі у його теоретичних та історико-літературних студіях, зосібна драматургії й театру, по-друге, вони з'являлися не випадково, не спонтанно, а як наслідок усебічного наукового осмислення літературних і сценічних явищ, настійливих пошуків нових принципів аналізу художніх творів — поетичних, епічних, драматично-театральних тощо. Звернімо увагу й на те, що наявність структурних зв'язків Іван Франко екстраполює за межі одного конкретизованого твору, бо вона, на його переконання, означувальна риса літературно-мистецького процесу загалом: „[...] коли під рухом літературним [вочевидь, і сценічним.— *С. Х.*] розуміти не саме тільки продукування таких чи інших писаних творів, а живу обміну думок між писателями, живі особисті зносини між ними, кореспонденцію, дискусії, різносторонні і систематичні студії над життям суспільним і взаємне поповнювання тих студій..."[10] Доречно зауважити, що ці, можливо, й незавершені та цілісно не окреслені у викінчену концепцію Франкові розмисли (а чи інтуїтивні здогадки та передбачення?) з'явилися ще наприкінці XIX ст. (у його розвідці „Наше літературне життя в 1892 році"), тобто задовго до того, як структуралізм став засадничо визначальним у системі новітніх методів літературознавчого дослідження. Уже у XX ст. такі положення розгорне один із теоретиків структуралізму Ю. Лотман: „Текст існує як контрагент позатекстових структурних елементів, пов'язаний з ними як два члени опозиції"[11].

Не претендуючи тут, звісна річ, на вичерпність розв'язання поставленої проблеми, виокремимо принаймні кілька важливих синтезованих міркувань Франка щодо вузлових категорій драми і їх функціонального спрямування у її структурі. Йдеться передусім про Франкове розуміння *драматизму* як одного з потужних і всезагальних елементів структури драматургічних жанрів, *конфлікту* як головного рушія, імпульсатора розвитку драматичної *дії* та організаційного (впорядкувального) начала сюжетної *подієвости*, а також про *просторово-часове* компонування п'єси. У цьому ряді свідомо оминаємо погляди Франка на генеалогію драми та її суспільну функцію, на специфіку побутування драматичної форми, що в теорії драми розуміється як категорія театральности (сценічности), на зв'язок цього роду літературної творчости з ліричними й

---

[10] Франко І. Наше літературне життя в 1892 році // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 29.— С. 8. Такі положення і наукові принципи літературознавчих концепцій Івана Франка про розвиток літературно-мистецького процесу та функціонування у ньому структуротворчих чинників мислення в контексті рецептивної естетики розглядає Р. Голод у монографії: Іван Франко та літературні напрями кінця XIX — початку XX століття.— Івано-Франківськ, 2005.— 281 с.; див. також: Луцишин О. Літературознавча спадщина Івана Франка у ракурсі проблеми національної ідентичності української літератури // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації україністів. Літературознавство: У 2 кн.— Чернівці, 2003.— Кн. 2.— С. 158—161.

[11] Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа.— Москва, 1994.— С. 204.

епічними родами та ін., зважаючи на те, що в українській літературо- й театрознавчій науці вони розкриті докладно[12].

Насамперед варто зазначити, що про названі категорії драми Франко не писав окремих трактатів, однак висловлювався часто чи то в теоретичних працях, чи то в історико-літературних й історико-театральних дослідженнях, чи то, зрештою, у численних рецензіях. Причому робив це, як правило, виходячи з драматургічно-театральної практики (власної і відомої та близької йому як в Україні, так і в Європі). Мало того, синтезуючи нині його поняття драматизму, конфлікту, дії, сюжету й хронотопу, а відтак і різноманітні їх типи та моделі, можна зробити висновок, що вони у Франковому розумінні щораз набували не тільки нових критеріїв, а й нових граней виявлення, себто, еволюціонізуючись, увесь час поглиблювалися, ставали більш універсальними у його естетиці.

На переконання Франка, драма, як самостійний суб'єкт (літературний твір) і водночас об'єкт сценічної реалізації (вербальна основа вистави), є синтезом таких жанрово-стильових аспектів, як дійове, діалогічне, театральне та ігрове начала, що визначає вплив драматичного твору на почуття, волю та інтелект читача-глядача. Цим, власне, він і різниться від „інших форм поезії", бо життєва історія у ньому „не тільки висказана словами, але також виражена дійством", причому „дійством драматизованим"[13]. Основою драми, об'єктивною умовою її виникнення є не просто суперечності життя, людські протиріччя, а тільки ті з них, що „несуть в собі печать справді драматичного [...] напруги пристрастей гострих". Іншими словами, добротним ґрунтом для драми є такий драматизм подій, ситуацій, обставин, що, як зазначає Франко, „придатне для драматичного оброблення"[14] і може всебічно розкривати характери дійових осіб. При цьому форма самовираження таких персонажів, у Франковому трактуванні,— генератор внутрішнього „психологічного дійства", що у свою чергу дістає спонуки ззовні — від подій, обставин, ситуацій тощо.

Водночас Франко слушно зазначає, що саме драматизм стає одним із найвпливовіших у загальній структурі драматичного твору елементом, який „цементує в одне художнє ціле"[15] зовнішню і внутрішню форму, систему образів. Такі його міркування висловлено, зокрема, у статті про творчість Марка Кропивницького. Аналізуючи п'єсу „Дай серцю волю, заведе в неволю", однією з істотних хиб цієї драми Франко визначив її недостатній драматизм. Він виходив з того, що герої Марка Кропивницького протягом розгортання усього сюжету виявляють взаємну прихильність

---

[12] Див.: Білоштан Я. Іван Франко і театр.— К., 1967.— С. 8—40; Лужницький Г. Драматичність поетичних образів у творах Івана Франка // Записки Наукового товариства імені Шевченка (далі — Записки НТШ).— Нью-Йорк; Париж; Торонто, 1967.— Т. CLXXXII.— С. 125—131; Нечиталюк М. З народних ручаїв.— Львів, 1970.— 167 с.; Войтюк А. Літературознавчі концепції Івана Франка.— Львів, 1981.— С. 141—142; Пустова Ф. Іван Франко — теоретик літератури.— К., 1976.— С. 94—99; Семенюк Г. Рання драматургія І. Франка // Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка.— Вип. 2.— С. 254—261; Легкий М. На шляхах модернізму (Іван Франко у пошуках комунікації) // Вісник Львівського університету. Серія філологічна.— Львів, 2004.— Вип. 35.— С. 141—149 та ін.

[13] Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) // Франко І. Зібрання творів...— Т. 29.— С. 295.

[14] Франко І. Збірник творів М. Л. Кропивницького // Хрестоматія з теорії драми. Особливості драматургічного мистецтва XIX—XX ст.— К., 1988.— С. 98.

[15] Там само.

одне до одного, взаємну несуперечливість, а відтак і одностайність в оцінці дій та вчинків Микити, врешті, певну реакцію на них (особливо яскраво відбито це у системі реплік дійових осіб). Персонажі п'єси Марка Кропивницького, як доводить Франко, не прагнуть до впливу на характери одне одного, себто не прагнуть загострити, напружити зображувану ситуацію. Навіть любовним трикутником тут, зауважує він, драматург не зумів скористатися і створити драматизовані обставини та психологічні колізії, як це зроблено, приміром, у драмі того ж автора „Глитай, або ж павук", у якій Олену переконали у зраді Андрія[16].

Таке Франкове розуміння драматизму як „ядра драматичної концепції дійсності", як своєрідного інструмента художнього освоєння драматичности буття людей, вочевидь, найпосутніше відповідало нормативній теорії драми XIX ст. Згадаймо, що його апологети постійно підкреслювали доконечну потребу в п'єсі драматизму як способу існування дійових осіб, які постійно обстоюють свої позиції та інтереси у гострих (нерідко непримиренних, а то й трагічних) зіткненнях. Геґель, скажімо, стверджував, що драматизм мусить обов'язково виникати не „із зовнішніх обставин, а з внутрішньої волі і напруженого характеру"[17] і ґрунтуватися на боротьбі героїв одне з одним за якісь визначальні (свідомо чи мимохіть) цілі[18].

Саме такого драматизму, що виникає внаслідок боротьби з конкретними цілями, на переконання Франка, бракувало драмі Марка Кропивницького „Дай серцю волю, заведе в неволю", як і іншим п'єсам українських авторів. При цьому він слідом за Геґелем і його послідовниками (традиційні, ті, що випливають з естетики німецького філософа погляди на драматизм поширені й у працях зарубіжних теоретиків драми[19]) підкреслював, що перевага ініціативних дій героїв, які стикаються між собою у напруженій боротьбі,— специфічна риса саме цього роду літератури і виду мистецтва, що, власне, й відрізняє його від епосу. Вочевидь, тому в рецензіях на театральні вистави Франко критикує „епічний" характер багатьох драматичних творів галицьких авторів, бо в них не було ні драматизму дії, ні драматизму характерів. Наприклад, п'єса Корнила Устияновича „Ярополк", що її виставляли тоді деякі театральні трупи, за його словами,— „се хроніка в діалогах, майже без ніякої драматичної дії [...] і без сліду якої-небудь характеристики дійових осіб"[20]. Через брак драматизму, насамперед дійового, аналогічні претензії Франко висуває і до Ярослава Врхліцького, у кожній драмі якого „знати руку великого поета, але не драматичного поета. Всюди в його драмах прекрасні вірші, живі діалоги, добрі характеристики фігур, та всюди бракує одного — властивого драматичного темпераменту дії, пристрасті, глибоких конфліктів,— значить того, в чім лежить головна сила драми"[21].

---

[16] Франко І. Збірник творів М. Л. Кропивницького.— С. 99.

[17] Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т.— Москва, 1971.— Т. 3.— С. 548—549.

[18] Там само.— С. 549.

[19] Bab J. Kritik der Bühne. Versuch zu systematischer Dramaturgie.— Berlin, 1908.— 410 S.; Petsch R. Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie.— Halle, 1955.— 278 S.

[20] Франко І. „Ярополк" К. Н. Устияновича // Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 28.— С. 106.

[21] Франко І. Нова чеська література і її розвій. Ярослав Врхліцький, його життя і творчість. „Бар-Кохба" // Там само.— Т. 31.— С. 490.

Таким чином, основним засобом художнього відображення життя у драматичному творі, на переконання Франка, є не просто драматизм подій чи характерів, а передовсім дійовий драматизм як головний структуротворчий принцип *дійового* розкриття змісту у п'єсі. Водночас Франко як теоретик та історик драматургічно-сценічної літератури, виявляючи жваве зацікавлення модерністськими пошуками європейської драматургії і театру кінця XIX — початку XX ст., помічав, що поняття драматизму істотно видозмінюється, зміщуючись від суто зовнішньої драматичної дії (драматизм — подієвість) до внутрішньо-психологічного відтворення драматичних конфліктів та колізій (драматизм — характер). У цілому ряді статей, рецензій та відгуків на сценічні постановки театральних колективів того часу (українських, польських, німецькомовних) проступає його концепція новацій драматичного мистецтва, що диктувалося, з одного боку, природною потребою оновлення засобів поетики національної драми і театру, а з другого — відчутним виливом західноєвропейських модерністських віянь (передовсім таких типів художнього мислення, як символізм, неоромантизм, імпресіонізм). Власне, Іван Франко, зауважує Р. Гром'як, „був одним серед тих, хто на матеріалі української культури, розглядаючи її в європейському контексті, відчув, може, й вгадав ті симптоми і почав їх аналізувати, полемізуючи з друзями [скажімо, Михайлом Павликом, Михайлом Драгомановим та ін.— *С. Х.*], опонентами і ворогами, на десятиліття опинившись у центрі, у самому вирі життя нації..."[22]

Зрозуміло, що Франко, який тонко вловлював усякі зміни естетичних критеріїв, методологічних підходів в аналізі явищ не лише українського, а й світового літературного та культурного процесів, усвідомлював, що без таких зрушень, без новаторства і традицій, без їх єдности, як і без єдности „тенденційности" та „ідейности", неможливі новаційні способи художнього освоєння реального життя й людини, а отже, й модерністські способи сприйняття ідейно-образного світу, зрештою, поціновування того, що з'являлося у творчості як українських письменників (приміром, Лесі Українки, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського, Ольги Кобилянської), так і зарубіжних художників слова, зокрема драматургів. Судячи зі статей, матеріалів, багатого епістолярію Франка, він добре знав психологічну, наскрізь новаторську драматургію Генріка Ібсена, Гергарта Гауптмана, Авґуста Стріндберга, Станіслава Пшибишевського, Антона Чехова, Станіслава Виспянського, Моріса Метерлінка, і, звичайно, українських авторів (Лесі Українки, Василя Пачовського, почасти Володимира Винниченка). Франко розумів, що подальший розвиток драми як роду літератури і виду мистецтва буде пов'язаний з тенденціями, які витворювали ці й інші письменники, тому всіляко постулював новаторські прийоми і принципи драмопису. Звідси, за Франком, найголовніша риса художньо довершеної драми — наявність напруженої драматичної дії, що неодмінно мусить випливати з таких же драматизованих характерів дійових осіб і гострих конфліктних зіткнень, себто перебувати в органічному зв'язку одне з одним[23]. Доречно зазначити, що таке переакцентування

[22] Гром'як Р. Історія української літературної критики...— С. 134.

[23] Франко І. Михайло П[етрович] Старицький // Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 33.— С. 259—265. Це положення поетики драми Франко також розвиває у статті „Коріолан" // Хрестоматія з теорії драми...— С. 104.

драматизму як визначального структуротворчого чинника драми (із зовнішнього на внутрішнє), таке зміщенння драматичної дії у бік психологізму, що є характерними прикметами новаторства поетики п'єси XX ст., спостерігаємо і в „Украденому щасті“, і в „Сні князя Святослава“, і в „Рябині“, і в „Учителі“.

Вочевидь, виходячи з таких критеріїв драматизму, драматичної дії і конфлікту, Франко критикував драматичну поему Юрія Федьковича „Довбуш“, п'єсу Осипа Барвінського „Павло Полуботок“, окремі, за його визначенням, „драмища“ Корнила Устияновича та ін. Зокрема, розмірковуючи над твором Юрія Федьковича, він констатує, що визвольна боротьба опришків, зосібна життя і вчинки Довбуша, „містили зеренце живого драматизму“[24], давали матеріал для драматичного твору, але автор „заглушив драматичну дію“, знецінивши тим самим напруженість у характері героя, й „оснував його [твір.— *С. X.*] до невпізнання фантастично-міфологічною павутиною“[25], тобто позбавив драму, а відтак і головного героя драматичної напруги, конфліктної гостроти. Про п'єсу Осипа Барвінського „Павло Полуботок“ Франко писав, що ця конкретно-історична постать у такому авторському насвітленні, власне кажучи, „не придається до трагедії“ як жанру вже хоча б тому, що „Полуботок зовсім не діє, а і тільки займає становище гетьмана“[26]. Сповіщаючи Михайла Драгоманова про свій намір написати драматичну трилогію з часів Хмельниччини, Іван Франко зауважує, як важливо створити „справді драму, т. є. одно ціле органічно напружене дійство, а не ряд сцен, заповнених політичними тирадами“[27].

Згідно з такою концепцією, він розумів драму як сплетіння образів, що несуть у собі певне смислове навантаження, як структурну злютованість усіх її елементів. Дія драми у трактуванні Франка — це образний процес і водночас процес, посередництвом якого проступає „тенденційність“ та „ідейність“ драматичного твору, його значення і пафос. Власне, тими ж образами стають і дійові особи п'єси, кожна з яких втілює людську долю, як писав письменник про Миколу, Ганну та Михайла із своєї драми „Украдене щастя“[28]. Виходячи з такого тлумачення, зовсім неважко уявити образну функцію елементів сценічної постановки, приміром, того ж „Украденого щастя“[29]. Мова драми і передовсім вірш (це помітно у драматичній поемі Івана Франка „Сон князя Святослава“) стають серією не лише вербальних, але й динамічно-звукових образів, зі своєю ритмі-

---

[24] Франко І. [„Довбуш“ Ю. Федьковича] // Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 27.— С. 230—231.

[25] Там само.

[26] Франко І. Українська література в 1888 році // Там само.— С. 268—270.

[27] Франко І. Лист до М. Драгоманова від 14 січня 1893 року // Там само.— К., 1982.— Т. 49.— С. 377.

[28] Цит. за: Нечиталюк М. З народних ручаїв.— С. 60—61.

[29] Див.: Боцонь Л. Співзвучність часові // Жовтень.— 1977.— № 8.— С. 117—119; „Друге порчитання“: Обговорення вистави „Украдене щастя“ в театрі імені І. Франка // Український театр.— 1980.— № 2.— С. 24—25; Ступка Б. Розчахнуте громом дерево... // Вітчизна.— 1986.— № 8.— С. 183—189; Хороб С. „Мої п'єси — то мій смуток“. Театр Івана Франка / „Украдене щастя“: конфлікти, характери, сценічна історія // Франкова криниця.— К., 1991.— С. 209—221; його ж. У двобої добра та зла („Украдене щастя“ І. Франка) // Хороб С. Слово — образ — форма: у пошуках художності.— Івано-Франківськ, 2000.— С. 162—168 та ін.

кою, пластикою тощо. Якщо продовжити цей логічно мотивований і послідовний структурний ряд (дійсність — автор — твір — читач/глядач — життя), то, йдучи за вже згаданими положеннями, викладеними у працях „Із секретів поетичної творчості" (або у статті „Література, її завдання і найважніші ціхи"), приходимо до думки, що Франко розумів художній твір (драматичний чи сценічний) як своєрідний код, що розкриває і видозмінює справжні процеси суспільно-історичного буття.

Така Франкова концепція цілісности п'єси, її різнорівневої структури надзвичайно важлива (не тільки тоді, коли ще впливовою була нормативна теорія драми, а й сьогодні, сказати б, у добу постмодернізму), бо вона як колись, так і тепер змушувала реципієнта (навіть імперативно) осмислювати драматичний твір не поверхово, не як звичайне втілення дійовости та інтриги, а як глибоку і поліаспектну модель дійсности. Тому, щоб спонукати своїх сучасників до створення такого типу справжньої ідейно-естетичної драми, Франко-теоретик не тільки конкретизував, як ми вже говорили, критерії, але й розширював і поглиблював свої погляди на специфіку драматизму. З часом ця категорія у Франковому розумінні сприймалася вже не лише як своєрідне ядро драматичної дійсности, як засіб художньо-образного освоєння життя людей, як специфічний кут вираження відносин двох взаємозв'язаних аспектів — історичної необхідности і людської долі, що є виявом бінарної опозиційности, але й як напружене переживання героями певної дисгармонії, до якої драма, на його переконання, тяжіє більше, ніж усі інші сюжетні твори. Зрештою, у цьому, у таких внутрітекстових відношеннях, що позначаються на різних рівнях структури драматичного твору, Франко вбачав художню потенційність драматизму. Власне, це також було однією з характерних рис поетики драми XX ст.

У статті „Гергарт Гауптман, його життя і твори" він арґументовано доводить, що дисгармонія людського життя чи окремо взятої особистости — це основа зіткнень, гострої боротьби персонажів, надто головного з них, це драматизм подій і характерів, драматизм дії. Такий системний розгляд багатьох п'єс німецького драматурга крізь призму ідейно-естетичної категорії драматизму домінує у цьому дослідженні Франка. У драмах „Перед заходом сонця", „Перепросини", „Одинокі люди" та ін., як зауважує він, автор свідомо надає зображенню напруженого переживання героями певної дисгармонії, що відповідно організовує внутрішню і зовнішню структуру твору, при тім „малює живих людей, проявляє знаменитий дар індивідуалізування" і, що найважливіше,— виявляє ідею „емансипації людської думки і людського чуття з пут застарілої традиції"[30]. Саме з погляду художнього освоєння дисгармонічности життя людини Франко ставив „Одиноких людей" Гергарта Гауптмана навіть вище за його ж „Ткачів" чи вище від Ібсенової драми „Росмерсгольм". Згадаймо, що саме дисгармонія, яку переживають дійові особи, сприяла розвитку драматизму як структуротворчого чинника багатьох драматичних творів Лесі Українки („Лісова пісня", „Одержима", „Оргія", „Бояриня" та ін.), Володимира Винниченка („Чорна Пантера і Білий Медвідь", „Закон",

---

[30] Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори // Франко І. Зібрання творів...— Т. 31.— С. 145.

„Дисгармонія“, „Гріх“ та ін.), себто українських драматургів нової ґенерації, про творчість яких Франко писав неодноразово.

Важливо, що і драматизм, і ліризм, і епічність він не обмежував відповідними родами літератури, жанровими ознаками, а вказував на те, що сфери їх художнього буття постійно розширюються, нерідко взаємопереплітаючись чи взаємопроникаючи один в одний. Як приклад, тут можна навести його оцінку „Божественної комедії“ Данте, поеми Ярослава Врхліцького „Бар-Кохба“ чи новел Василя Стефаника, що її Франко дав, аналізуючи творчість цих (а також згаданих Лесі Українки та Володимира Винниченка) письменників[31]. Одночасно, не вважаючи драматизм суто універсальною властивістю драми, зрештою, не абсолютизуючи її, дослідник до сфери (п'єси) включав також патетичні, ексцентричні дії людини — ігрові, міфологічно-ритуальні, святкові тощо[32]. Хоча тут же треба зауважити, що власне театральні форми поведінки людини як матеріал драми, як імпульсатор драматизму становлять тільки один бік драматичної форми, один рівень її структури. Інший же — це власне діалогічна, структура драматизму, себто специфічно літературний бік цього жанру. Отож, драматизм діалогічного мовлення як взаємодія різноспрямованих реакцій мовленнєвої поведінки персонажів (приміром, дійових осіб з „Украденого щастя“, „Майстра Черняка“, „Сну князя Святослава“, „Рябини“, „Будки ч. 27“ та ін.) і прояв у цьому поліголоссі авторського голосу, на жаль, ще не стали предметом окремого, ґрунтовного аналізу ні в дослідників драматургії Івана Франка та його літературо- театрознавчих праць, ні в сучасних українських теоретиків та істориків драми загалом.

У системі теоретичних міркувань Франка важливе місце відводиться драматичному конфлікту, що, за його ж визначенням, є головною силою драми[33], її структуротворчим фактором, в основі якого завжди мусить лежати бінарна опозиційність. Трактуючи драматичний конфлікт як розкриття ідеї в дії, пружину розгортання сценічної дії та подієвости, першорядним засобом виявлення драматичного характеру, себто такою ідейно-естетичною категорією, яка, не існуючи сама по собі, наче „розчиняється“ в усіх без винятку структурних елементах драми, Франко вважає „вартими оброблення [...] і письменницького ока“ такі драматичні конфлікти, яких „ми є свідками, які відбиваються на нашій власній шкірі“[34]. Для нього неприйнятним було розуміння конфлікту поза теперішнім, сучасним життям. Навіть якщо й зображувалися у драматичному творі події давноминулі (наприклад, „Антоній і Клеопатра“, „Річард III“ чи „Король Лір“ Вільяма Шекспіра), це було не що інше, як відображення сучасного у дії (у стрімкому зіткненні характерів та інтересів), а не сума простих складників—образів—характерів.

---

[31] Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібрання творів...— К., 1982.— Т. 35.— С. 91—111.

[32] Франко І. Руський театр в Галичині // Там само.— К., 1982.— Т. 26.— С. 357—379. На цьому також акцентує увагу, аналізуючи погляди Франка на драматичне митецтво, сучасний театрознавець Р. Пилипчук. Див. його: До історії українського шкільного театру кінця XVI — початку XVII століть // Записки НТШ. Праці Театрознавчої комісії.— Львів, 1999.— Т. CCXXXVII.— С. 15—41.

[33] Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури в 1890 році // Франко І. Зібрання творів...— К., 1984.— Т. 41.— С. 362.

[34] Там само.

Його концепція конфлікту ґрунтувалася на засадничо інших принципах, виходячи із світорозуміння та світовідчуття, із цілости всієї епохи або ж певної доби людства. У цьому сенсі Франко неодноразово постулював думку (здебільшого в численних рецензіях та відгуках на театральні вистави), що рух драми від загального стану світу до ситуації (котра несе у собі колізію), від ситуації до колізії (яка визначає й породжує конфлікт) сприяє ширшому і глибшому уявленню про характер драматизму і не обмежує його рухом тільки від зав'язки до катастрофи.

Згадаймо, йдучи за тонкими спостереженнями Бертольда Брехта, що драма XIX ст. у структуруванні конфлікту спрямована була до катастрофи, драма ж XX ст.— до незмінностей[35]. Співмірність поглядів українського і німецького авторів тут очевидна, хоча перший виявляв їх ще на зламі зазначених століть. Знову ж таки згадаймо, що Геґель у своїй фундаментальній „Естетиці", кажучи про конфлікт (колізію) як про джерело дії, мав на увазі тільки конфлікти локальні, що можуть бути розв'язані принципово у межах конкретної ситуації. Заслуга Франка як теоретика тут полягає в тому, що він, ніби розгортаючи думку видатного західноєвропейського філософа, відповідно до нових обставин життя і завдань культури своєрідно корегує і доповнює її власними судженнями, вказуючи на те, що конфліктність як універсальна властивість людського буття загалом одночасно породжує стійкі колізії, які залежать від реального ходу історії й аж ніяк не можуть бути розв'язані у рамках конкретної або локальної драматичної ситуації.

Чи не це мав на увазі Франко-теоретик та історик драматургії, коли писав про „Короля Ліра" Вільяма Шекспіра: „[...] Шекспір зробив із тої теми щось безмірно більше [аніж його попередники з літописної казки про короля Ліра та його дочок.— *С. Х.*] [...] він дав нам не фамілійну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на фамілійнім тлі"[36], себто не реґламентовану сімейними обставинами ситуацію, а конфлікт та колізії історично усуспільнені. Конфліктність як універсальна властивість людського життя — характерна ознака й іншої драми Вільяма Шекспіра „Антоній і Клеопатра", трагічні колізії якої майже всуціль залежать від поступу історичного буття і аж ніяк не можуть бути розв'язані у середовищі якоїсь окремішньої конкретної ситуації. „Не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації,— зазначав Франко в аналізі цього твору,— була темою сеї драми"[37].

Такі Франкові теоретичні дефініції драматичного конфлікту та його структуротворчої функції, що якоюсь мірою йшли врозріз з арістотелівсько-геґелівським каноном, цілком правомірні. Адже пізнавальну сферу драматичної творчости становлять не лише зміни в життєвому становищі людини, що здійснюється зусиллям її волі, але й усі інші форми людської активности: як життєво-практичної, вольової і зовнішньої, так й інтелектуальної, емоційної, тобто внутрішньої. І Франко добре розумів це, про що

---

[35] Брехт Б. Театр.— Москва, 1966.— Т. 5.— Ч. II.— С. 40.

[36] Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Король Лір...] // Франко І. Зібрання творів...— Т. 33.— С. 205.

[37] Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Антоній і Клеопатра...] // Там само.— С. 167.

свідчать його драматичні твори. Як і те, що предметом зображення у драмі може стати всяке напружено активне орієнтування людини в життєвих ситуаціях, позначених дійовістю та конфліктністю. Саме такі риси притаманні й „Украденому щастю", і „Рябині", і „Сну князя Святослава" та іншим п'єсам Франка. Зрештою, саме у цьому напрямку розвивалась теоретична та історико-літературна думка діячів драматургічно-сценічного мистецтва кінця XIX — початку XX ст., які відзначали, що у драмі природно акцентуються не тільки вчинки, але й динаміка думок та почуттів героїв, що безпосередньо позначається на її загальній структурі, організації та впорядкованості всіх її елементів різних рівнів.

Німецький теоретик театру Франц Ґеббель, наприклад, уважав, що драмі доступні дія і конфлікт не тільки у звичному значенні цих понять, але й у стражданнях, себто в діяннях і конфлікті, звернених до внутрішньої психологічної сутности структури твору[38]. А Бернард Шоу в своїй знаменитій праці „Квінтесенція ібсенізму" рішуче відкидав класичну концепцію дії та драматичного конфлікту, загалом схему „добре скроєної п'єси", протиставляючи їй драму, що ґрунтується не так на перипетіях зовнішньої дії та конфлікту, як на конфліктах, що випливають із зіткнення різних морально-етичних чи духовних ідеалів[39]. У вже неодноразово згадуваному найкращому драматичному творі Франка „Украдене щастя" основний конфлікт випливає з протистояння відмінних у Миколи Задорожного та Михайла Гурмана морально-духовних засад: перший усіляко прагне повернути своє щастя засобами добра, другий робить це засобами зла, виправляючи зло злом. Бінарна опозиційність конфлікту тут очевидна, як і те, що такий тип його структури організовує весь текст драми як на рівні представленого Франком світу, так і на рівні естетичного вигляду й ідейно-образного впливу. Відтак у сукупності всіх цих верств (шарів), як їх свого часу означали представники феноменологічної естетики Н. Гартман та Р. Інґарден, включаючи сюди і мовні форми та звукову організацію мовлення твору, можливе сприйняття драми „Украдене щастя" як роду літератури і виду мистецтва.

З цього можна зробити висновок, що Франко розглядав драматичний конфлікт як ідейно-естетичну категорію у кількох, принаймні трьох яскраво виражених аспектах: як видотворчу ознаку, що близька до геґелівського розуміння („конфлікт — вроджена пляма драми"), як предмет зображення дії в конкретно-історичних умовах та суспільних обставинах і, нарешті, як важливий структуротворчий чинник, що організовує на внутрішньому і зовнішньому рівнях увесь матеріал п'єси, зокрема композицію, сюжет, художнє мовлення тощо. Як бачимо, це значною мірою відповідало європейській теорії драми та її новим, модерністським шляхам розвитку, з якими Франко був добре обізнаний і які використовував у своїй як літературознавчій, так і в художній практиці. Ба більше, він передбачав появу і творчу реалізацію їх в українській драматургії, в національному театрі як доконечну потребу їхнього оновлення та збагачення.

Франко-теоретик та історик літератури і театру цим трьом (драматизму, дії і конфлікту) елементам структури драми приділяв чи не найбільше уваги у своїх розвідках. Водночас у численних дослідженнях, не-

---

[38] Геббель Ф. Избранное: В 2 т.— Москва, 1978.— Т. 2.— С. 582.
[39] Шоу Б. О драме и театре.— Москва, 1983.— С. 68—77.

хай і рідше, натрапляємо на його міркування про не менш важливі структуротворчі драматургічні чинники — розгортання подій у часопросторових вимірах та площинах. Іншими словами, йдеться про зв'язок дії і подієвої структури драми та їх хронотопну реалізацію. Так, у статтях про творчість Вільяма Шекспіра та Фрідріха Шіллера, аналізуючи сюжет і композицію „Коріолана", „Ромео і Джульєтти", „Макбета", „Міри за міру" англійського автора та „Вільгельма Теля", „Розбійників" німецького драматурга, Франко наголошував, що дія у цих творах є безпосереднім вираженням діяльности персонажів у „зложених обставинах [...] суспільному часі", що позначаються на впорядкованості їхніх соціальних і психічних взаємин.

Відтак саме вони, ці взаємини, визначають, з одного боку, місце, час, зміст і форму діяльности персонажів, а з другого — спрямування і наповненість „людських зносин". За Франком, власне, „людські зносини" моделюють систему типів взаємин дійових осіб, що і є справжнім змістом та формою дії. Зовнішнє стає внутрішнім лише тоді, зазначає він, коли кожен із персонажів п'єси у своїй діяльності „зформовує [...] персональний світ". Тому Франко до категорії дії вводить не тільки подієвий ряд, а також перш за все діяльні мотиви героїв, зіткнення та перехрещення яких і становить сюжетний ланцюг драми. На переконання дослідника, структура драматичного твору, крім дії та конфлікту, також тримається на сюжеті. Тому „писатель драматичний мусить чітко визначити, „обробити" і „скомплікувати" всі без винятку його складові елементи в єдину гармонійну цілість. Дійові особи у драмі „повинні потрапляти в такі конфлікти й обставини, які змусять їх [дійових осіб.— *С. Х.*] діяти, а в діях розкривати свою справжню природу. Намічений у зав'язці конфлікт, суперечності протиставлених один одному характерів зумовлюють безпосередню драматичну боротьбу, причинний перехід персонажів від ситуації до ситуації, від яви до яви, від дії до дії"[40] — так конкретизовував свого часу погляди Франка на взаємозв'язок дії та подієвої структури драми Я. Білоштан, посилюючи і поглиблюючи власні спостереження влучними висновками Франка-теоретика з праці „Із секретів поетичної творчості": „[...] зміст і композиція поетичного твору [тут у значенні художнього.— *С. Х.*], його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталів не окупить браку цілості. Повна гармонія сеї еруптивної сили вітхнення з холодного силою розумового обміркування показується у найбільших велетнів людського слова..."[41]

[40] Білоштан Я. Іван Франко і театр.— С. 40.

[41] Франко І. Із секретів поетичної творчості.— С. 65. До речі, в аспекті нашого дослідження цінними видаються спостереження Р. Гром'яка, який у статті „Грані й глибини Франкового трактату", присвяченій аналізу повного видання цієї праці Франка на початку 80-х рр. XX ст., зазначає: „Як відомо, жоден художній твір не може бути повторений, бо він сформований зміст, в ньому пропадають всі так звані засоби, тому що вони виражають авторську концепцію життя, його естетичне ставлення до світу, а в них — ідейну спрямованість не слів, а динамічний змістовний образ, зітканий із „нерухомого потоку" слів. Нерухомий потік — не обмовка. Мається на увазі смисловий рух, зафіксований в друкованому тексті.

Свого часу Франко вніс поправку до різкого Лессінгового розмежування часопросторових структур, написавши: „...поетові риси (слова, вірші) хоч лежать також недвижно на папері, але в нашій уяві репродукують рух, зміну, величезну різновидність життєвих проявів..." (Гром'як Р. Давнє і сучасне...— С. 86).

Аналізуючи драматургію Вільяма Шекспіра, Франко висловлює таке узагальнене положення: центром художнього світу англійського письменника завжди стає дійова людина і її мовленнєва діяльність. В одному випадку він пише, що структура „драми [„Коріолан“.— *С. Х.*] проста і прозора, експозиція ясна від першої сцени, характери дійових осіб проведені рукою великого майстра. Дія розвивається просто і широко; автор певний усюди своєї руки, не спішить до кінця, бо знає, що всюди зуміє зацікавити, захопити нас. Він звертає особливо пильну увагу на вирисування характерів“[42]. В іншій статті Франко зазначає, що основне завдання Шекспіра в трагедії „Ромео і Джульєтта“ — „вилущувати в кожній події її психологічні мотиви, поглиблювати і освітлювати драматичними способами психологічні конфлікти в душі героїв“[43]. Гамлет з однойменної трагедії, зауважує дослідник, може бути потрактований у найрізноманітніших культурно-історичних контекстах, і все-таки він постане перед читачем чи глядачем як людська особистість, яка протистоїть навколишньому світу (не лише родинному, королівському, але й суспільному). А в комедії „Міра за міру“, на переконання Франка, „вся та „людська комедія“ низьких пристрастей, зіпсуття, фарисейства, людської ніби справедливості і людської ніби мудрості — се лише половина драми [Шекспіра.— *С. Х.*], так сказати — темно-сіре тло, на якому вирисовується ясна жіноча постать — Ізабелла“[44], з цілковито своєрідною мовленнєвою діяльністю. „Загалом Шекспір з незрівнянним майстерством зумів тут [у п'єсі „Макбет“.— *С. Х.*] і своїй мові надати той понурий, бурливий, дикий колорит, яким визначається подія трагедії і вся сценарія її — Шотландія“[45]. І у Шіллера центром художнього світу його драм стає дійова людина та її мовленнєва діяльність, як, приміром, Карл Моор („Розбійники“), Вільгельм Тель та Марія Стюарт з однойменних п'єс, яких німецький драматург, за влучним спостереженням Івана Франка, змалював „вище звичайного людського росту“[46], з виявленням їхньої соціальної і ціннісної орієнтації.

І ще одне, не менш важливе міркування Франка про дію і подієву структуру драми. У статті „Українська література в Галичині за рік 1886“, аналізуючи ряд комедій Григорія Цеглинського („На добродійні цілі“, „Соколики“, „Тато на заручинах“, „Лихий день“ і „Шляхта ходачкова“), він акцентує увагу на невмотивованості „з'яви подій“, окремих образів-характерів та їхніх поведінки і вчинків. Дещо пізніше схожі претензії дослідник висловлює і до „Подгорян“ Івана Гушалевича та „Ярополка“ Корнила Устияновича, нагадуючи, здавалося б, прописну істину в драмописі (кожна нова подія у драматичному творі повинна бути вмотивованою, виникати з внутрішньої потреби дійства, як вислід розгортання конфлік-

---

[42] Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Коріолан] // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 32.— С. 198.

[43] Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта...] // Там само.— Т. 33.— С. 151.

[44] Франко І. Передмова [до видання: Вільям Шекспір. Міра за міру...] // Там само.— С. 211.

[45] Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Макбет] // Там само.— Т. 32.— С. 192.

[46] Франко І. Передмова [до видання: „Вільгельма Теля“ Ф. Шіллера...] // Там само.— Т. 27.— С. 117—122.

ту, як наслідок драматизму характерів дійових осіб). Та оскільки у драмі А. Крушельницького „Філістер", де є „брак дії", „припадкові розмови", цілковито непотрібні сюжетні ситуації, там немає, на переконання Франка, й натяку не лише на людські пристрасті й розмисли, а й на художню викінченість і цілість. „Вона зовсім без акції [дії.— *С. Х.*],— писав він про цей твір,— та се ще нічого, але головне вона нудна. Все — і події, і характери, і розмови держане в якімось матово-сірім тоні, розлізле, несконцентроване"[47], іншими словами, немотиване на всіх рівнях структурної організації матеріалу п'єси.

При цьому дослідник точно відзначає, що у драмі дія ґрунтується на системі мотивів, які наче притягують і фокусують сподівання і надії персонажів, а звідси мотиваційна структура логічно лежить в основі драматичної дії. Власне мотиви визначають взаємини дійових осіб, викликають вчинки, поведінку і спонукають героїв до діяльності. Саме мотив — причинно-наслідкова основа драми, потужний генератор розгортання і розкриття сюжету, образу, характеру тощо. Цікаво, що Франко потрактовував це як органічний зв'язок з просторово-часовим універсумом художнього, зокрема драматичного, твору, який як явище естетичне природно існує в ньому і несе собою не лише „ширину й обсервацію" зображеного, але й певний „темперамент" та „ефект"[48], що в контексті міркувань дослідника сприймається як „сценічність", як „результат дії" у визначених межах місця, часу тощо.

Про драматизм, конфлікт, драматичну дію та сюжет дослідник у своїх літературознавчих і театрознавчих розвідках говорив доволі часто, тоді як про взаємозв'язок часопросторових характеристик у структурі драми вів мову рідше. Однак навіть із тих поодиноких суджень і передусім драматургічної практики можна вибудовувати Франкову концепцію просторово-часових орієнтирів та ролі їх у загальній структурі п'єси. Досі франкознавці чомусь оминали погляди Франка-критика на ці питання (скажімо, у статтях, присвячених творчості Вільяма Шекспіра), а здебільшого акцентували на проблемах характеротворення героїв його трагедій, на відповідності суспільних і художніх позицій англійського автора та ін. Можливо, це йшло від того, що сам Франко зосереджував свою увагу в аналізі творів Шекспіра власне на цих питаннях і стверджував, що „Гамлет є чим собі хочете, але не історичною трагедією з датської минувшини"[49], що він, як „усі геніальні постаті [...] виявляє багато загадкового"[50], що в цьому образі відбито „поетичний візерунок душі самого поета"[51], що найвеличніша драма Шекспіра несе в собі суспільно-філософський пафос[52] і т. ін. Та водночас він, арґументуючи положення про композиційну майстерність драматурга (в „Гамлеті", „Ромео і Джульєтті", „Королі Лірі", „Макбеті"), наче принагідно зауважує, що Шекспір уміє організувати поетичний текст своїх творів так, щоб справити потрібний ефект його (текс-

[47] Цит. за: Поважна В. М. Українська література 80—90-х років XIX ст. в оцінці Івана Франка.— К., 1957.— С. 96.

[48] Франко І. Із секретів поетичної творчості.— С. 48.

[49] Франко І. Передмова [до видання: Уїльям Шекспір. Гамлет, принц датський...] // Франко І. Зібрання творів...— Т. 32.— С. 164.

[50] Там само.— С. 156.

[51] Там само.

[52] Там само.— С. 166.

ту) існування у часі й просторі. В іншому місці своєї розвідки Франко тонко підмічає, як англійський драматург в одному випадку замикає, а у другому — відкриває простір, показуючи, як зазначено в ремарках, гострі шпилі гір, глибокі провалля, призахідні й східні краєвиди довкілля[53]. Як у „Гамлеті", так і в „Макбеті" та „Королі Лірі" Франко спостеріг, що пейзажний простір у зображенні Шекспіра набуває драматичного характеру, тому що більшою або меншою мірою він усе ж позначається на переживаннях, приміром, Гамлета чи короля Ліра, органічно доповнюючи їхній світ думок, діянь, учинків, зрештою, мовленнєві реакції дійових осіб[54]. Власне, такий простір Франко сприймав як динамічний, той, що тісно пов'язаний з фабульно-сюжетним часом не лише аналізованих творів англійського письменника, а й драми як роду літератури та виду мистецтва.

Керуючись просторово-часовими елементами як важливими структуротворчими чинниками драмопису, Франко досить природно використовує їх у своїй творчості. Цим самим, власне, усі його п'єси (багато- й одноактні) органічно набувають естетичної цілости, концентрації дії в часі, а подієвости — у просторі. Взагалі, у Франкових драмах, зосібна у ремарках, дуже точно вказується на час і місце зображуваних подій, навіть більше — чітко зазначається пора доби або ж року. Зокрема, у знаменитому „Украденому щасті" вся дія триває протягом кількох місяців зими та весни (майже півроку), в „Учителі" — три роки, у „Сні князя Святослава" — півдоби, в „Рябині" два перші акти обмежені одним днем, третій — наступним днем, четвертий — зміщений на тиждень. Схоже часове ущільнення (цей прийом чи не найбільше притаманний поетиці західноєвропейської модерної драми) наявне і в таких творах драматурга, як „Майстер Черняк", „Будка ч. 27", „Кам'яна душа". Франко у своїх драматичних творах стилізує час і простір таким чином, щоб наче продовжити ймовірний сценічний час, сконцентрувавши його і дію, події та конфлікт у просторовій структурі п'єси. До слова, ритм часу письменник регулює з допомогою різноманітних вербальних, жестикуляційних, звукових засобів.

Принципово важлива, з цього погляду, часопросторова акцентуація його драми „Сон князя Святослава". Уривки з її ремарок вказують, що Франко у своїй драматургії завжди прагнув сприймати і художньо відтворювати довколишню дійсність (реальну чи ірреальну) у часі й через час. Отож, тут він зазначає: „Діється на початку XII віку в Києві й околиці... Дія перша. Спальна князя Святослава... Вечоріє... Дія друга. Ніч. Ліс, через котрий іде дорога [до речі, міфологема шляху наскрізна у багатьох Франкових творах, принаймні драматичних.— *С. Х.*]. Дія третя. Спальня в замку Гостомисла... Вже північ близько... Дія четверта. Під кінець дії починає світати. Поляна серед густого лісу... Дія п'ята. Муром обведене подвір'я княжої палати. Світає, а в протягу дії робиться цілком день"[55].

---

[53] Франко І. Передмова [до видання: Уїльям Шекспір. Гамлет, принц датський...].— С. 164.

[54] Там само.

[55] Франко І. Сон князя Святослава. Драма-казка в 5 діях // Франко І. Зібрання творів...— Т. 24.— С. 213—315. Варто принагідно зазначити, що на відміну від драматургії Франка, його проза, зокрема великі жанрові форми, в сучасному літературознавстві вже досліджується у хронотопному аспекті. Йдеться передусім про такі монографії: Тодчук Н. Роман Івана Франка „Для домашнього огнища": простір і час.— Львів, 2002.— 262 с.; Ткачук М. Жанрова структура прози Івана Франка (Бориславський цикл та романи з життя інтелігенції).— Тернопіль, 2003.— 382 с.

Ці, здавалося б, констативні вказівки місця і часу твору насправді міцно злютовані між собою і є структурно динамічними, рухливими й дійовими.

Слід зазначити, що дію двічі зосереджено у спальні: перший раз — у покоях Святослава, де він показаний у звичній для нього домашній обстановці, коли після напруженої праці й полювання ліг спочивати, а другий раз — у спальнях зрадників — князя Гостомисла й Запави, коли ті облаштували тут своєрідний центр, де й зароджуються змовницькі плани збройного нападу на сонного Святослава. Як з цього приводу зауважив дослідник драматургії Франка Я. Білоштан, „нічні події обумовили найбільшу концентрацію дії, визначили навальний ритм всієї п'єси“[56], бо, власне, протягом цього відліку часу треба було ще й виявити та придушити цю змову недругів і ворогів вітцівщини, тому автор позбавляє антракти всякого домислу у рецепції читачів або глядачів і ставить героїв, передовсім Святослава, „в необхідність діяти якнайшвидше, щоб до ранку все закінчити“[57].

Певна річ, у драматичній творчості Франка можна спостерегти й інші модифікації елементів часу та простору, що використані як структуротворчі. Однак найчастіше життя героїв показано протягом вичленованих актів у хронотопній та причиновій послідовності. Правда, іноді Франко виводить художній простір за межі розгортання сюжету, як, до прикладу в „Украденому щасті“ — через згадки, спомини Анни, Михайла, почасти й Миколи. Тривалість часу дії п'єси і її просторова осяжність у сюжетній системі подієвости так чи інакше у драматургії Франка „внутрішньо [...] виправдана і залежить завжди від характеру конфлікту та відносин між героями“, що найбільше відповідає реалізації задуму письменника, бо він повинен перш за все пам'ятати, що „життя має свої права і закони чи то універсальні, чи то індивідуальні, яких не можна нехтувати, але з якими треба числитися“[58]. Тож можна обґрунтовано твердити, що структуротворчі елементи драми — час і простір — у Франковому трактуванні та розумінні проступають разом з драматизмом, конфліктом і дією не лише як надважливі чинники внутрішньої і зовнішньої структури драматичного твору, але й як категорії стилю драматурга, загалом його ідейно-естетичного, образно-художнього мислення.

Іван Франко, як про це йшлося на початку, звичайно, не конструював своїх п'єс штучно, як і не шукав цього у драмах інших авторів. Маючи тонке відчуття естетичного впливу на критичні рефлексії реципієнта, він усвідомлював, що тільки художньо цілісний драматичний твір з усіма його структурними компонентами здатний позначитися на „вражіннях і психологічних зрухах чоловіческої душі“, на її комунікації з „артистичною красою“ і „поетичною ідеєю“. Франко — теоретик та історик драми як роду літератури і виду мистецтва — проблема настільки давня, наскільки й актуальна, як ми старалися показати, в нашій науці. Такою ж мірою, як і створений ним унікально багатий художній універсум.

[56] Білоштан Я. Іван Франко і театр.— С. 95.

[57] Там само.— С. 96.

[58] Лужницький Г. Іван Франко про завдання і цілі театру // Українська літературознавча думка в Галичина за 150 років.— Львів, 2002.— Т. 1.— С. 242.

Stepan KHOROB

FRANKO'S CONCEPTION OF THE STRUCTURE OF A PLAY

The article researches the principles upon which Ivan Franko developed his conception of the structure of a dramatic work. Franko's theoretical, historical, and literary works as well as his own dramatic art prove that the basic means which connect various components of a play into one whole are such aesthetic categories as conflict, action, plot, chronotop et al. According to Franko, their synthesis leads to the unity of the real world and its creative reworking in a play. The author argues that Franko's views on dramatic structure and his thorough understanding of the play's structural elements and their functions demonstrate not only his proximity to western European theory of drama, but also the fact that he was able to foresee the ways in which it would develop in the future.

Богдана КРИСА

ІВАН ФРАНКО ЯК ПОСЕРЕДНИК МІЖ „СТАРИМ“ І „НОВИМ“ ПЕРІОДАМИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Посередництво Івана Франка, спрямоване на реконструкцію й відновлення української літературної комунікації, очевидне, бо його, з одного боку, підтверджує велика праця на ниві старого українського письменства. З другого — Франко як автор останньої чверти XIX — початку XX ст. виразно апелює до минулого, переживаючи його продовження. Якраз його посередницькою місією можна пояснити, гадаємо, помітну критичність в оцінках історичних явищ української літератури. З-поміж Франкових праць на цю тему, які писалися в різний час і за різних обставин, виділяться незавершена „Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського“. Виділяється власне тому, що закроювалась якнайширше, що спиралася на попередній досвід автора і водночас на його бажання осягнути сам предмет історії літератури і дати виклад, адекватний до природи предмета.

Ця праця якось особливо побільшує й поляризує Франкові підходи. У його попередніх спробах — „Українсько-руська література“, „Українці“, „Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.“, „З останніх десятиліть XIX в.“ — давній період представлений значно менше. Хоча Франкові міркування, навіть якщо вони стосуються пізніших явищ, пригадуються при читанні „Історії...“ та зрівноважують надто критичні оцінки.

„Історія...“, яка писалася в 1907—1908 рр., особливо важких для автора, мала багато чого підсумувати, та разом з тим вона виразно проектується на сучасне й майбутнє, впираючись час від часу в умовне „якби“, хоча історія, як відомо, не знає умовного способу, її не можна змінити. У такому „перетрушуванні традиції“ виразно наявний момент руйнування меж між різними періодами літератури, воно спрямоване на те, що зближує, а не роз'єднує, і так чи інакше співвідноситься з „новими“ завданнями: утвердження української мови як мови літературної, сприйняття дійсности як джерела художнього мислення. „Цілеспрямованість“ Франка в цьому випадку особливо помітна на тлі його окремих розвідок, у яких характерні явища історії української літератури постають набагато глибше, у своєму, так би мовити, самодостатньому, незредукованому вимірі. На сторінках „Історії...“ наштовхуємося не раз на внутрішню суперечливу настанову, яку формує як проникливе розуміння й знання книжних джерел розвитку давньої української літератури, так і повсякчасне очі-

кування й бажання знайти ті факти, які б говорили про її вихід поза ці джерела.

Отже, передусім Франко досліджує шляхи, якими з'явилися перекладні книги в Україні-Русі. Його динамічний стиль викладу відтворює й увиразнює процес становлення літератури, визначений складним співвідношенням перекладних і оригінальних явищ. Розповідаючи про місію солунських братів — Кирила і Методія, Франко подає повний текст „Прогласія святого Євангелія" Костянтина-Кирила, яке, за його словами, „написано талановито і свідчить про щедрий інтерес автора до слов'ян і розпочатого між ними діла Божого"[1]. Принагідно зазначимо, що Франкова публікація стала для української науки на довгий час єдиною, бо аж 2001 р. вийшла книжка з поетичним переспівом „Прогласу", яка належить Дмитрові Павличку, зі статтею Івана Франка 1913 р. та з сучасними міркуваннями на цю тему[2]. Власне „Проглас" Костянтина Філософа стає своєрідним ключем до Франкової спроби написати історію українського письменства. Цей знаменитий момент відчитується щойно тепер, з перспективи, коли з'являється можливість нового узагальнення книжної природи давньої української літератури, а риторика зрілого українського бароко з його увагою до символіки письма, до великої оберігаючої сили літери проявляється як „золотий урожай" ідей „Прогласу" і водночас як провіденціалізм самого Франка. Отож, література, за Франком,— „найвищий вицвіт людської цивілізації, найвище її мірило"[3] — постає на християнському фундаменті, про що він писав багато і щедро, спостерігаючи процес народження слова від Слова. У свій раціоналістичний вік, ставши, як сказав Євген Маланюк, виявом національного інтелекту[4], Франко чи не єдиний з-поміж українців, який так глибоко занурюється в історію та філософію християнства. Найліпшим прикладом тут може бути його велика робота про „Варлаама і Йоасафа" з підзаголовком: „Старохристиянський духовний роман і його літературна історія"[5]. Франко розглядає твір, який разом з іншими греко-візантійськими повістями заповнює прогалину між старогрецьким і новоєвропейським романом. Певна річ, ці студії зумовлює наявність українського перекладу „Варлаама і Йоасафа" у Крехівському монастирі, одна зі шести першоверсій, що їх у зіставленні вивчає Франко. Не забуваючи про загальні перспективи розвитку роману, він докладно спиняється на джерелах тексту, на історії його дослідження та історії перекладів, на різножанровій трансформації змісту повісті. Таким чином постає можливість переконатися і у тривкости ідей, які визначили українську християнську традицію, і у тривкості викладових форм, які активно функціонують аж до кінця XVIII ст. Водночас на прикладі цієї пам'ятки розглянуто великий світовий сюжет, у якому вона відіграє визначну роль. Не кажучи вже про той корпус наукових джерел, які, власне кажучи, стали доступними завдяки Франкові.

---

[1] Франко І. Історія української літератури. Часть перша. Від початків українського письменства до Івана Котляревського // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1983.— Т. 40.— С. 34.

[2] Павличко Д. Проглас.— Івано-Франківськ, 2001.

[3] Франко І. Історія української літератури...— С. 8.

[4] Маланюк Є. Франко як явище інтелекту // Маланюк Є. Книга спостережень. Статті про літературу.— К., 1997.— С. 195.

[5] Франко І. Варлаам і Йоасаф. Старохристиянський духовний роман і його літературна історія // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 30.— С. 314—541.

Історія європейської літератури тут невіддільна від історії християнства, що вбирає в себе культуру попередніх дохристиянських часів. Франко послідовно простежує вплив на становлення новоєвропейської романістики християнського духовного роману, розуміючи під ним „оповідання, писані в тоні і стилі житій святих, діяній апостольських або откровеній та видіній, пройняті не раз високим духом релігійним, гарячою вірою, а то й переплетені обширними викладами християнської догматики; та проте в їх епічнім скелеті дуже легко розпізнати ті самі основні схеми і ситуації, якими так характерно визначується старий грецький поганський роман"[6].

Виклад змісту повісти, порівняння різних її редакцій, новіших і старіших приписувань, перекладів різними мовами у різних жанрах відкривають захопливу історію одного твору.

Українську версію повісти, старшу, на думку Франка, від інших, розглянуто за двома її „приходами" — спершу в XIII ст. зі Сходу, а у XVII — з Заходу. Він звертає увагу на велику жанрову ієрархію: прозу, поезію, драму, яку породив цей сюжет. Відтак українська література постає як частина світової літературної історії і як органічна єдність давнішого і новішого своїх періодів, джерело творчости українських письменників, а серед них і творчости самого Франка.

Франкові студії виявляють походження тих семантичних і риторичних схем і моделей, які стали популярними пізніше, скажімо, теза про „вільну волю в чоловікові", що визначила розлогу барокову парадигму — від Кирила-Транквіліона Ставровецького до Григорія Сковороди. Текст повісти порушував, очевидно, дуже важливі духовні проблеми. І через те популярність цитат і алюзій зі Святого Письма, які трапляються тут, могла бути наслідком читання цього твору. Скажімо, багатьох давніх авторів об'єднує проблема вибору „тісного" шляху, який, за словами Івана Франка, виказує „найвище бажання чоловіка — бути Сином Божим"[7].

Франко принагідно звертає увагу на функціонування топосів, або, як він каже, „обігових монет літературних", що єднає український літературний світ із загальною європейською традицією.

У всебічному аналізі повісти про Варлаама і Йоасафа виділяється Франкове зацікавлення притчами, апокрифічними мотивами і сюжетами, їх походженням, характером засвоєння й побутування. Він часто простежує сліди одного й того ж апокрифа в різних перекладних версіях. Ці однакові чи подібні форми або їх уривки, як і загальний сюжет повісти, дають підстави говорити про жанрову специфіку, співвідношення жанрів, а також про зв'язки між повістю про Варлаама і Йоасафа і тією житійною леґендою, яку вмістив у своїх „Четьї-Мінеях" Дмитро Туптало. „В тій Четьї-Мінеї,— наголошує Франко,— легенда про Варлаама і Йоасафа була багато разів передрукована і розходиться ще й нині не тільки по монастирях, по церквах та між духовними, але також серед письменного селянства; що вона була улюбленою лектурою вже в початку нашого віку, на се маємо свідоцтво Шевченка в його епілозі до „Гайдамаків"[8]. Зауважуючи на українській житійній версії ознаки західного впливу, Франко

---

[6] Франко І. Варлаам і Йоасаф...— С. 317—318.
[7] Там само.— С. 324.
[8] Там само.— С. 453.

підкреслює також значення, яке мав для інших літератур український переклад, українська житійна версія і українська редакція Йоасафової пісні про пустиню[9]. Франко зазначив, що перший короткий віршовий варіант повісти належить Лазареві Барановичу, припускаючи так само латинське джерело цього перекладу. Характер засвоєння та інтерпретації старозавітних, новозавітних, апокрифічних мотивів, імена, які згадує автор повісти, насамперед „апостола над апостолами“ Павла чи імена, які не згадуються, але легко впізнаються за цитатами, як апостола Петра, дають Франкові підставу простежити особливості зв'язків між канонічними та неканонічними текстами та зробити переконливий висновок про те, що ці зв'язки вибудовуються на подібному, найчастіше дослівному розумінні біблійного сенсу[10]. Словом, Франкове дослідження засвідчує, що повість „Варлаам і Йоасаф“ мала велике значення для становлення і розвитку християнської традиції в українській літературі.

Згадка про це фундаментальне дослідження в межах нашої розмови зобов'язує сприймати критичність візій Івана Франка щодо минулого української літератури, попри глибоко особисті моменти, як вияв певних авторських намірів: переглянути і відібрати ті явища, які мали чи могли мати певну перспективу розвитку.

У своїй „Історії...“ Франко подає стислу характеристику перекладних джерел за жанрами. Однак ця традиційна, так би мовити, частина виразно засвідчує його читацькі смаки і вибір джерел. Скажімо, про Ізмарагд: „Се збірник у значній мірі світського, не монастирського характеру, подає поучення, приложені до життя світського чоловіка, а в значній мірі має белетристичний характер, містячи ряд притч, поетичних порівнянь та статей, визначних своєю образовістю та багатством стилю“[11].

Переглядаючи століття за століттям, Франко знаходить і акцентує передусім відгомони поетичного чуття, наприклад, у „Покаянному каноні“ Кирила Турівського. І передає, як це робив не раз, у „віршовій формі власне ті, так сказати, автобіографічні строфки, хоч, певно, в них справді автобіографічного мало, а чуття його виливається лише в загальний покутницький тон. Та все-таки декуди, здається, чути й відгуки індивідуальної душі“[12]. Зворушує Франкова увага до прикінцевої богородичної молитви:

Разумноє утро, Богородице
и заре безначальнаго свѣта,
исток сіянія славы отча
и чювственноє солнце свѣтом подарившаго,
ангельский ум разумом кормящаго —
сего многоочитіи видѣти не могуще
крылы закрывают ея —
о Мати свѣтлыя чистоты,
створи мене сына дни и чадо свѣта[13].

---

[9] Франко І. Варлаам і Йоасаф...— С. 453—454.
[10] Там само.— С. 395.
[11] Франко І. Історія української літератури...— С. 76.
[12] Там само.— С. 179.
[13] Там само.— С. 181.

Справді бачив, як, наголошував в „Українсько-руській літературі“, „наскільки це було можливо при безнастанних лихоліттях і при нестачі правильно організованої освіти — крізь глибоку верству наслідування, шаблони і церковні традиції пробиваються самостійна духовна праця, живий погляд на потребу народу, завдання літератури і пов'язана з ними жива мова“[14].

А „поза світом книжників, аскетів та доктринерів“ — у „Слові о полку Ігоревім“ він знаходить „енергію, лицарський дух, пристрасні вислови чуття, не книжницьке аргументування“. З помітним задоволенням Франко підкреслює: „Вони не резонують і не моралізують, але ділають, борються, кладуть голови або святкують побіди“[15]. Вибухи глибокого ліризму, поезію, повну гарячої пристрасти і візіонерської сили, він знайшов у Івана Вишенського. Проте, спостерігаючи процес розвитку літератури від пам'ятки до пам'ятки, намагаючись побачити ознаки поступу, Іван Франко висловлює розчарування, що збігається з завершенням мало що не кожного періоду, бо чекав більшого, бо мав інший „обрій сподівань“.

Літературні набутки української давнини — затоплена водами часу Атлантида — давали і, зрештою, дають знати про себе окремими фраґментами й іменами. І на цих характерних обставинах пізнання минулого літературного часу Франко не раз наголошував. Що більше, він мав сміливість повертати цей час: творча воля і творча уява того, хто хотів і умів бути „цілим чоловіком“, підпорядковувала собі поодинокі факти, укладала їх у живу картину, а недостатність якихось моментів компенсувалася, виповнювалася силою й багатогранністю сприйняття наявного. Ні, він не був подібний до тих давніх істориків, які „пишуть колоритно і драматично, підчеркують ефектовні ситуації, видумують промови і розмови історичних осіб і дуже пильно дбають про ясність стилю, симетрію й заокруглення композиції, не раз далеко пильніше, ніж про критичну перевірку та зв'язок фактів“[16]. Іван Франко дбав передусім про останнє, але вважав за потрібне давати своєму читачеві „заокруглений“ образ минулого, себто образ, який надається до сприйняття, що майже завжди так чи інакше співвідносилося з новою літературною „забудовою“. Дбаючи про повноту охоплення фактів, у своєму насвітленні він так чи інакше оцінював їх, себто щось відкидав, заперечував, не приймав, залишаючи наступникам не один наріжний камінь, на якому можна вибудувати іншу наукову концепцію. Франко помітно вирізнявся від істориків літератури свого часу, тому що на сторінках „Історії...“ був не лише істориком, а й літературним критиком. У колі же своїх відомих сучасників, які також відшукували історичні фундаменти української літературної цивілізації, він найчастіше був першовідкривачем, прокладаючи гостинець для „щастя всіх“, для виваженіших і стриманіших оцінок. І тому кожна „непослідовність“ Франка змушує дивитися на себе через феномен „цілого“: зі сподіванням на певні пояснення, аналогії, протиставлення, які зрівноважують і гармонізують цю картину. Заповідь цілости — це щось набагато більше, ніж достатність фактів. Через призму Франкової універсальности вона прочитується як можливість доповнювати, дописувати, поправляти самого себе — іншого разу в іншому тексті.

---

[14] Франко І. Українсько-руська (малоруська) література // Франко І. Зібрання творів...— К., 1984.— Т. 41.— С. 80.

[15] Франко І. Історія української літератури...— С. 236—237.

[16] Там само.— С. 8.

А проте Франко прагнув насамперед визбирати й зберегти літературні пам'ятки дальших чи ближчих століть, залишити майбутнім дослідникам своєрідний архів, але також, при потребі й зацікавленні, актуальну лектуру, у якій можна шукати відповіді на наболілі питання. Для самого Франка ці дві грані літературної спадщини існували в тісному зв'язку. Він міг дозволити собі іронічну репліку чи критичне зауваження щодо тієї чи іншої літературної події, але насамперед дбав про повноту виявлення літературного матеріалу. Тим більше, що треба було надолужувати згаяне, наздоганяти сусідів, добре знаючи, що серед тих сусідських „надбань" опинялися здебільшого українські пам'ятки й українські імена. Роздумуючи над українськими літературними процесами у другій половині XVII—XVIII ст., Франко писав: „Україна занадто багато виточила крові, занадто сильно була потрясена в своїх основах, щоб могла піддержати той масовий цивілізаційний рух, як той, що почався був у першій половині XVII в., і потерпіла значне скривлення свого розвою та спізнення його темпу на ціле століття"[17]. Ці Франкові слова, правду кажучи, мали значний вплив на сприйняття історії української літератури, пов'язаної з Києво-Могилянською академією. Хоча з нинішньої перспективи і лінія, і темп розвитку виглядають набагато складніше. Адже з певного часу це не було спізненням, а зумисним гальмуванням з боку того, хто сам спізнювався: двигун імперської московської свідомости втягував своїми обертами усі форми українського культурного життя у тотальний полон. Збирання українських пам'яток — то напівприватне, то під протекторатом Петербурзької академії наук — розпочалося з кінця XVIII — початку XIX ст. Як пише М. Брайчевський „по різних містах працювала ціла зграя колекціонерів і агентів, що іменем обер-прокурора [Олексія Мусіна-Пушкіна.— *Б. К.*] скуповувала документи і книги, монети й рукописи і всяку іншу старовину"[18].

У часи І. Франка появилися перші монографічні праці, на які він відгукувався, викладаючи свої погляди на ті чи інші проблеми дослідження давньої української літератури. Діяльність Франка у цьому плані відзначається диференційованістю підходів: то науковою виваженістю, то дипломатичною терпеливістю, то безоглядною прямотою, залежно про що, коли і для кого писав. Ось для прикладу цілком невеликі замітки про діяльність Епіфанія Славинецького, у яких поступово, крок за кроком І. Франко припускав, переконував, стверджував, що автором першого бібліографічного нарису української літератури, який вийшов у Москві 1846 р. під назвою „Оглавление книг, кто их писал", був якраз цей київський учений, якого називає в „Історії..." серед своїх попередників, зауваживши, що „ся бібліографія має виразний південно-руський характер і була подиктована тим духом, що відчував уже тоді органічний зв'язок старого південно-руського письменства з греко-візантійським, староболгарським та мораво-панонським, з одного, і польським та московським, з другого боку"[19].

---

[17] Франко І. Історія української літератури...— С. 321.

[18] Брайчевський М. Ю. Автор „Слова о полку Ігоревім" та культура Київської Русі.— К., 2005.— С. 18.

[19] Франко І. Історія української літератури...— С. 19.

Попри визнання в особі Епіфанія Славинецького заслуг високої київської школи, у Франковому баченні української літературної спадщини помітна перевага домогилянської традиції, якій протиставлено спадщину вчених київських авторів, що викликала жаль з приводу „скривлення розвою“ української літератури. Певна річ, якщо ретельно пошукати у Франкових писаннях, то знайдуться справедливіші думки щодо могилянського досвіду. Зрештою, імена представників цієї школи — Дмитра Туптала, Лазаря Барановича — згадує Франко у розвідці про „Варлаама і Йоасафа“ як імена тих, що продовжували й розвивали українську традицію. Можна сказати, що література Києво-Могилянської академії була мало вивчена, а Франкові міркування відображають цей стан. Він писав в „Історії...“ про потребу „обняти весь запущений обшир і вказати еволюцію та боротьбу там, де досі історики літератури бачили або пустиню, або хаос“[20]. І розумів, що „література вищих сфер української суспільности з'єднувала своїм репрезентантам признання серед чужих суспільностей...“[21] Але загальна тенденція виразна, і не одна причина впливала на її формування. А оскільки ми знову перебуваємо на порозі нового осмислення предмета історії української літератури, то варто пильніше розглянути Франкові мотиви.

Найважливішою і найзагальнішою з-поміж іншого була, мабуть, Франкова візія тотожности української літератури різних періодів і помітне розчарування під цим оглядом її києво-могилянським доробком. „Канон“ старого українського письменства Франко укладав по-своєму, шукаючи ознак, які б зближували це письменство з новою українською літературою та виявляли б передумови її розвитку. Що мало для нього тут першочергове значення? Якщо спробувати реконструювати цю Франкову візію, то помітним стає, що, усвідомлюючи, як мало хто, своєрідність давнього періоду, розуміючи специфіку давніх літературних форм, Франко шукає початків нового. Його „канон“ давньої літератури так чи інакше адаптується до розуміння шляхів розвитку української літератури і її перспектив „у народів вольних колі“. На перший погляд, цей „канон“ начебто відповідає критеріям „народности“, оскільки Франко часто акцентує на тому, який стосунок мали літературні пам'ятки до „життя народу“. Однак у Франка ці критерії помітно спрямовані на виявлення й утвердження української ідентичности у значно глибшому сенсі. Йому справді йшлося про розвиток національно-культурної традиції. А Франкова концепція давнього українського письменства як невід'ємної, зауважмо, частини цієї традиції, його психологічна налаштованість на „старе“ випливала з усвідомлення цього „старого“ як „землі предків“, кажучи словами К. Юнга, землі, яку треба збирати, вивчати й берегти. І якраз проблема зближення „старого“ і „нового“ українського письменства викликати розрізнення й протиставлення в „старому“ його „органічних“ і „неорганічних“ явищ. Власне таким чином Франків „канон“ був спрямований на подолання прірви між різними періодами української літератури, яка в добу романтизму закреслилась якнайглибше.

Франкова візія української літературної традиції будувалася на „народності“, якщо під народністю розуміти природність вислову, щирість

---

[20] Франко І. Історія української літератури...— С. 347.

[21] Там само.

поетичного чуття. Він дбайливо відшукує, здається, кожен відрух людської душі, виявляючи зворушливу увагу й толерантність. Пригадаймо, наприклад, його слова про „Діоптру" о. Віталія: „Як бачите, хоч не поет, він все-таки зумів, навіть на чужій ниві, проявити доволі виразний образ свого внутрішнього „я", і свого часу, перебравши ці незугарні вірші, ми віднайшли в їх основі живу симпатичну людину і думаємо, що не поступимо надто претензіонально, рекламуючи для їх автора хоч скромне місце в історії нашої літератури XVII віку"[22].

Основою природности була у Франковій „Історії..." народна мова, ознаки якої він бачив від самого початку, з перших перекладних книг. Як писав про збірники Святослава 1073 і 1076 рр.: „Лексика, форми, стиль — усе таке щиронародне, українське, взяте з уст тодішнього люду; церковщиною, себто болгарщиною, ані не пахне"[23]. Попри певне перебільшення щодо „уст тодішнього люду", цитати, які наводить І. Франко, справді є зразками гарної книжної української мови XI ст., яка вилонюється з мови церковнослов'янської, вона значно простіша і чистіша, ніж мова пізніших пам'яток. Досить порівняти один з прикладів: „Боуди пониж главою, высокъ же оумъмъ, очи имѣя въ земли, оумънѣи же в нбси" — і близький за змістом епіграф Григорія Сковороди. „По землѣ ходяще, обращеніе имамы на небесѣх"[24],— щоб погодитися з Франком у тому сенсі, що ранній український відповідник спрямований на ясний і прозорий виклад. Справді, як каже він, „маємо цілий ряд рукописів, які наглядно показують нам образи нашої народної мови в тих часах, показують, що в основних точках вона не змінилася і може ще й сьогодні бути доступна і зрозуміла й найпростішому простолюдинові"[25]. Так, Франко не міг не запримітити, що ця мова ускладнювалася, вбирала в себе мішанину чужомовних слів. Але мовний критерій не став для Франка „категоричним імперативом"[26]. Він сам акцентує його відносний характер: „Сковорода, Кониський, Граб'янка належать до української літератури на основі своєї діяльності, а не мови"[27].

Франко шукав у давній українській літературі ознак „народного генія", що виявляв себе не лише у мові, а й у тих формах, які мали свідчити про художність літератури загалом. Отже, „і мова, і поетична форма, і обсяг інтересів — і ще щось далеко більше: [...] рівень нашої цивілізації, сила нашого національного почуття"[28]. Засмучуючись не раз від того чи іншого явища, він ніколи не цурався давнього письменства. У цьому також проявляється глибина його розуміння української традиції, що вибудовувалось на множині власних поглядів.

„Органічне" — це насамперед непроминальне, неперехідне, те, що може об'єднати різні покоління читачів. Першоосновою, що визначає

---

[22] Франко І. Забутий український віршописець XVII віку // Франко І. Зібрання творів...— К., 1981.— Т. 31.— С. 172.

[23] Франко І. Історія української літератури...— С. 68—69.

[24] Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т.— К., 1973.— Т. 1.

[25] Франко І. Історія української літератури...— С. 70.

[26] Ушкалов Л. Карфаген нашої „народности" має бути зруйнований: дещо про „комплекс Burns'a — Jasmin'a" // Нова історія української літератури (теоретико-методологічні аспекти).— К., 2005.— С. 72—73.

[27] Франко І. Історія української літератури...— С. 348.

[28] Франко І. З остатніх десятиліть XIX в. // Франко І. Зібрання творів...— Т. 41.— С. 471.

рівень „народного генія", стає для Франка релігійне почуття, зумовлене переживанням християнських сюжетів, відшукуванням єдности людини і Бога, отже сфера, для якої розумові структури виявляються чужими й незрозумілими. У передмові до „Мого Ізмарагду" Франко просив не шукати джерел його творів, бо йому залежало на співпереживанні. І його рефлексії над „старими" текстами виказують жаль за втраченим — за особливою довірою, якою був наділений давній автор, за його великою майже ірраціональною популярністю. Очевидно, як автор „нового" часу Франко хотів би такого християнського ставлення до себе. Давня українська література у тих виявах, які особливо цінував Іван Франко, відкривала йому певним чином його самого, робила „м'яким". Власне, помітно, як „релігійне" в оціночному моменті породжує для Франка своєрідну дистанцію — він зупиняється і зупиняється з побожністю.

У різних аспектах, коли мова заходить про інтерпретацію християнських сюжетів, Франко дає підстави говорити про ті ж таки чотири рівні традиційної біблійної герменевтики — буквальний, алегоричний, моральний, містичний. І власне цей останній рівень — як неможливість людини „знати все" — виводить поза обсяг звичайних, буденних інтересів, творить поезію. Безпосередність переживання „набуває статусу буття, коли виражається через мистецтво"[29]. Іванові Франку була відома ця істина. І „життя народу", слід якого він шукав у давньому українському письменстві, треба розуміти, очевидно, в сенсі цього духовного переходу між небуттям і буттям.

Натомість література другої половини XVII і XVIII, сумного, як підкреслював, віку давала йому найбільше підстав стверджувати: „се не лірика". Сприймав хіба що окремі жанри, окремих письменників, окремі твори. Дорікав вихованцям академії також соціально-політичною інертністю і безхарактерністю, браком „тієї пульсуючої жилки, яка робить для нас симпатичними листи Вишенського чи Рогатинця"[30]. І водночас уболівав як дослідник над цим періодом: „Української літератури в XVIII в. так якби не було, і досі не роблено навіть проб якогось її синтезу без огляду на довгі ряди віднайдених і опублікованих матеріалів. Не маємо для XVIII в. ані повної, критичної бібліографії, ані монографії про важніші літературні появи того часу. Немало матеріалу, певно, ще неопублікованого лежить по бібліотеках та в приватних руках. Серед таких обставин, певно, і отсей нарис не відповість вимогам наукової критики, та я надіюся, що він буде мати свою вартість для дальших дослідників уже хоч би як перша проба ввести якийсь порядок, якусь систематику там, де досі виднілася або гола прогалина, або декілька імен слабо зв'язаних із сучасними обставинами, або й зовсім загадкових"[31]. Від часу Івана Франка, через 100 років, багато чого змінилося — завдяки йому насамперед. А попри те, залишається проблема тотожности між різними періодами давньої української літератури і літератури наступних століть. Отже, актуальна дотепер посередницька місія Івана Франка. Можливо, найважливішою ознакою цієї його місії є сприйняття давнього українського письменства зі середини, на тому рівні, коли інтерпретація неминуче породжує безпосередність переживання та відкритість перед минулим.

---

[29] Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод.— К., 2000.— Т. 1.— С. 66.

[30] Франко І. Українці // Франко І. Зібрання творів...— Т. 41.— С. 177.

[31] Франко І. Історія української літератури...— С. 321.

Bohdana KRYSSA

IVAN FRANKO AS A MEDIATOR BETWEEN THE „OLD“ AND THE „NEW“ PERIODS OF UKRAINIAN LITERATURE

The article attempts to study Franko's conception of the old Ukrainian literature through the prism of his intermediary mission between the „old“ and the „new“ literary periods. This mission is viewed as the main reason for Franko's critical opinions, as he strove to select those literary works that had or might have had some prospects of development in the future. On the other hand, the nature of Franko's commentaries gives grounds for looking into the problem of similarity of different periods within old Ukrainian literature.

ІСТОРИЧНО-ФІЛОСОФСЬКІ НАУКИ

Андрій ПАШУК

АНТРОПОЛОГІЗМ ЯК ПРИНЦИП ФІЛОСОФСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

Філософська спадщина І. Франка привертала до себе увагу дослідників у різні часи. По-різному вони намагалися висвітлити її, представляючи або ідеалістичною, або матеріалістичною з відчутною дозою атеїзму. Нині вже навряд чи треба переконувати когось у тому, що абсолютно неприйнятним було і є застосування до аналізу філософських поглядів І. Франка так званого основного питання філософії, зміст якого полягає у відношенні „мислення, свідомості до буття", або у відношенні „первинності матерії і духу". Відповідаючи на це питання, мислитель мав би стати на позиції або матеріалізму, або ідеалізму.

Втискувати світогляд І. Франка в якісь заздалегідь вироблені схеми, проте, нелогічно й некоректно. І. Франко зайняв у науці, філософії, суспільно-політичному житті, сфері духовної творчости своє місце, яке можна оцінити не за якимись схемами, а шляхом розкриття сутнісного визначення його творчости. І. Франко — письменник, філософ та історик, літературознавець і народознавець, наукознавець та економіст, який у всіх сферах займає свої методологічно-світоглядні позиції, що визначають цілісну, логічно послідовну, провідну та основоположну лінію світобачення.

Пантеїстичні погляди Івана Франка

Духовна спадщина І. Франка визначає його філософські позиції як мислителя, що справді підноситься над відомими, „чітко" визначеними двома „лініями філософії" — матеріалізму та ідеалізму, що є нібито результатом вирішення „основного питання філософії". Власне кажучи, при уважному аналізі поглядів того чи іншого філософа взагалі трудно знайти „чистого" матеріаліста чи ідеаліста. Надуманий і нав'язаний філософії (і не тільки філософії) „принцип партійности" показав свою цілковиту теоретичну неспроможність, тим більше, якщо мати на увазі світогляд І. Франка.

Духовний зміст творчости І. Франка не приймає так званого основного питання філософії як генерального принципу поділу філософів на матеріалістів та ідеалістів, і, підносячись над цим поділом, визначає щось синтетичне, інтеґративне, таке, що не протиставляє механічно матерію і дух, а єднає їх як дві сторони космічної дійсности, що особливо проявляється в людському естві.

Звертаючись до галицької інтеліґенції в питаннях просвіти простого люду, І. Франко писав: „Адже ж ви, добродії популяризатори, хочете присвітити [тут і далі розрядка І. Франка.— *А. П.*] народ, так чи ні? А що ж ви розумієте під просвітою? Хіба не присвоєння тих усіх здобутків, які здобула і нагромадила думка людська, хіба ж не поставлення народу на тій висоті, на якій ставить чоловіка сучасна наука? А на якій же висоті ставить його сучасна наука? Ви ж се повинні знати, коли ви люди вчені. Ви повинні знати, що наука, хотячи бути наукою, мусить відкинути віру, а опертися на критиці, мусить відкинути одкровеніє, а опертися на пам'ятниках життя і культури, мусить відкинути двоїстість в природі, а стояти на єдності (монізмі), т[о] є[сть] мусить признати, що матерія і сила — одно суть, що дух і тіло — одно суть“[1].

По-перше, не визнаючи двоїстости (дуалізму) в природі, тобто двох окремих субстанцій — матеріальної і духовної, що самостійно й паралельно існують, І. Франко наполягає на *монізмі*, „на єдності“, наголошуючи, що „матерія і сила — одно суть“, „дух і тіло — одно суть“. У цій постановці монізм — це заперечення дуалізму, субстанційного паралелізму і водночас, не відкидаючи духу й тіла, це утвердження своєрідного *пантеїзму*. Щоб уникнути суперечностей, антиномічних думок і навіть парадоксів, І. Франко дійшов висновку про єдину можливість монізму — єдности духу і тіла, до чого привів його розвиток науки. Адже матеріаліст починає з вічної матерії як єдиносущого й доходить до духу як породження матерії, а ідеаліст починає з вічного духу (ідеї) як єдиносущого і доходить до матерії як породження духу, а це означає, що в обох випадках утверджується єдність *тіла й духу, духу й тіла*, що й веде не до двоїстости чи протиставлення духу й тіла (матерії), а до їх єдности, монізму, а у своєму завершенні — до пантеїзму.

По-друге, елімінація віри і одкровення з обсягу наукових досліджень, науки загалом не є якоюсь новиною в історії і зовсім не свідчення атеїзму. Уже в Середні віки отці Церкви категорично відмежовували науку від віри й одкровення, вважаючи їх різними сферами знання: релігія опирається на вірі в євангельські істини, а наука має справу з природою, опираючись на дію органів чуттів та розумову діяльність. Ці сфери знання в поглядах отців мали різну вартість: віра ставилася вище, а наука нижче і навіть підпорядковувалася вірі. Звісно, в XIX ст. питання про окремішність науки від віри було вже само собою зрозумілим і немає нічого дивного, що І. Франко стоїть на цих же позиціях.

Можна сказати, що це і є вихідна основоположна засада світогляду І. Франка у сприйманні та поясненні світу, суспільного життя, життєдіяльности людини. У концепції І. Франка і пантеїзм, і наука органічно пов'язані, пантеїзм і є стрижнем розвитку науки, оскільки пантеїзм — власне, космічний принцип.

І. Франко з висоти свого філософсько-наукового бачення сприймає різного роду вірування як певні уявлення людей далеких минулих часів про світ, явища й сили природи. Всі ці вірування, перекази, леґенди, уявлення, міфи, на переконання І. Франка, є певними свідченнями рівня знання тих далеких поколінь людей, їхнього намагання пізнати та пояс-

---

[1] Франко І. Кілька слів о тім, як упорядкувати і провадити наші людові видавництва // Франко І. Зібрання творів: У 50 т.— К., 1986.— Т. 45.— С. 188—189.

нити навколишню дійсність, її закони та властивості, а головно — місце людини в цій дійсності, і все це має незаперечну вартість для сучасної науки.

Виходячи з досягнень науки, культури та духовного життя людства загалом, І. Франко й висуває на перший план *дух* як творчу та рушійну силу усього сущого власне тому, що він є *сутністю* усього сущого. У вірші „Страшний суд" „голос Божий" критично завважує, що людина „собі і бога й чорта творить на свою подобу", хоч цей „голос Божий" надіявся,

Що крізь часове й тілесне
Ти проник в духове й вічне
І відкинув шкарлупиння
Грубо антропоморфічне[2].

„Голос Божий" закликає до пізнання духу, що є сутнісною силою всього тілесного, всього світу, тобто „голосу Божого", Бога. „Голос Божий" далі закликає:

А збери в одно огнище
Всі думки і всі бажання,
На їх крилах якнайвище
Підіймись, напруж всі сили,
Безмір обіймай душею
І в найвищій тій екстазі
Злийся з сутністю моєю![3]

Усі ці роздуми „голосу Божого" — це, власне, виклад філософської позиції мислителя, який звільнився від леґенд та міфів і шукає відповіді на кардинальне питання: що є творчою та визначальною сутнісною силою усіх речей, світу загалом? І знаходить її: ця сила — Дух, а точніше, „найвищий Дух"! Отож слова „голосу Божого", звернуті до людини, несуть правду, заохоту, надію:

Сі слова впадуть на мене,
Наче дощ густий, огнистий,
Спалять сумніви й тривогу,
І я встану ясний, чистий,
І почую в собі силу
І безмірну духу владу,
І перед найвищим Духом
В пориві любові впаду[4].

„Найвищий Дух" розкриває людські очі на сутність речей і світу, зміцнює думку, підносить людське мислення до висот, з яких видніє багатство істинного знання і велич „сили і безмірної Духа влади". І. Франко пише:

---

[2] Франко І. Страшний суд // Франко І. Зібрання творів...— К., 1976.— Т. 3.— С. 181.
[3] Там само.
[4] Там само.— С. 182.

І уже весь безмір стане
Перед моїми очима,
Наче карта розікрита,
Наче світло, що не блима,
Тільки рівно, чисто ллється,—
Щезнуть загадки і межі,
І поллється щастя в душу,
Як безмірний блиск пожежі[5].

„Найвищий Дух“ виводить людину на безмежні простори духовної діяльности, доводить її до стану щонайвищого самозадоволення, радости, щастя.

Я ростиму й сам в безмежність,
Все проникну, все прогляну,
Все скоштую — вище, глибше —
І розвіюся в нірвану[6].

Він проймає всі речі, всю природу, всесвіт, він сутність людського індивіда, він скеровує його творчість, діяльність і боротьбу, він же революційна сила:

Вічний революціонер —
Дух, що тіло рве до бою,
Рве за поступ, щастя й волю,—
Він живе, він ще не вмер[7].

Дух не якесь хвилеве явище, а вічно діюча сила, яка є самостійною та своєю самостійною ходою веде світ і людину:

Він не вмер, він ще живе!
Хоч від тисяч літ родився.
Та аж вчора розповився
І о власній силі йде[8].

Як самостійна сила дух революціонізує суспільство шляхом розвитку науки, думки, волі, і цей процес мов нестримна лавина розвалює „злу руїну“.

Дух вносить у душу вічність, тоді як світ матеріальних речей — лише сукупність часових моментів. У вірші „Мамо природо!“ І. Франко пише:

Нехай життя — момент
І зложене з моментів,
ми вічність носимо в душі;
нехай життя — борба,

---

[5] Франко І. Страшний суд.— С. 182.
[6] Там само.
[7] Франко І. Гімн // Франко І. Зібрання творів...— К., 1976.— Т. 1.— С. 22.
[8] Там само.



Іван Франко серед учасників з'їзду письменників та діячів культури, присвяченого 100-річчю ювілею „Енеїди“ Івана Котляревського

Перший ряд, сидять зліва направо: Михайло Павлик, Євгенія Ярошинська, Наталія Кобринська, Ольга Кобилянська, Сильвестр Лепкий, Андрій Чайковський, Кость Паньківський; *другий ряд, стоять зліва направо:* Іван Копач, Володимир Гнатюк, Осип Маковей, Михайло Грушевський, Іван Франко, Олександр Колесса, Богдан Лепкий; *третій ряд, стоять зліва направо:* Іван Петрушевич, Філарет Колесса, о. Йосип Кишакевич, Іван Труш, Денис Лукіянович, Микола Касюк. *Львів, 1898 р.*

жорстокі, дикі лови,
а в сфері духа є лиш різнородність![9]

Ця різнородність „в сфері духа" має у своїй основі *єдність*, яка визначається *вічністю*, що міститься у кожному моменті життя, речі тощо:

Різні тони, різні фарби,
різні сили і змагання,
мов тисячострунна арфа,—
та всім струнам стрій один.
Кождий тон і кождий відтінь —
се момент один, промінчик,
але в кождому моменті
сяє вічности брильянт[10].

Кожна річ як момент минуща, але в „кождому моменті сяє вічності брильянт", тобто „кождий момент", кожна річ часові, але водночас вони носії вічности, яка і є „сферою духа".

Ось цей онтологічний погляд, якого І. Франко торкається також в інших своїх працях, тісно пов'язується з гносеологічною основою наукового пізнання. Учений висуває постулат, згідно з яким незаперечні факти — це фундамент наукового пізнання, розвитку науки. „Чи ті природничі науки,— питає учений,— які виросли з неточних і розрізнених досліджень грецьких натуральних філософів і александрійських учених, можуть витримати порівняння з громаддям теперішніх природничих знань, з докладністю і [...] логікою теперішнього наукового аналізу? Чи спекулятивна грецька філософія Платона і системи Арістотеля, яким на кожнім кроці бракує фактів, спостережень, описів,— чи можуть вони йти в порівняння з сучасним розвитком позитивної філософії,— вони, що містять у собі заледве слабкі її зародки?"[11] З позиції позитивізму факти — це ті гносеологічні реальні основи, з яких випливає наукове пізнання і на які спирається людське знання. Без фактів і поза фактами немає ні пізнання, ні науки.

Розвиток наук на ґрунті фактів породжує і формує новий метод дослідження, розуміння і пояснення природи та суспільства — *метод еволюції*, який охоплює усі науки, всі сфери наукового знання. І. Франко й наголошує, що „всі ті науки раптом, на очах двох або трьох поколінь, незмірно розширили видноколо наших знань, поглибили їх зміст, виявили марність і дріб'язковість давніх апріорістичних і опертих на спекуляції, на раціоналізмі доктрин і вторували дорогу новому, еволюційному поглядові на світ і на історію народів"[12]. І той погляд, „викладений догматичним способом ще ідеалістом Гегелем і позитивістом Контом", поступово виростає на силах і „одержує величезну підтримку в геніальних природничих працях Дарвіна, які в свою чергу дали потужний імпульс до розвитку багатьох емпіричних наук"[13]. І. Франко цілком логічно дійшов

---

[9] Франко І. Мамо природо! // Франко І. Зібрання творів...— Т. 3.— С. 36.
[10] Там само.— С. 37.
[11] Франко І. Наука і її взаємини з працюючими класами // Там само.— Т. 45.— С. 30.
[12] Франко І. Найновіші напрямки в народознавстві // Там само.— С. 260.
[13] Там само.

висновку, що оскільки на основі розкриття величезної кількости фактів стало зрозумілим, що світ, людство, людина розвиваються, еволюціонують, то розвиток — еволюція — є всезагальним законом органічної і неорганічної природи, людства, людини, світу загалом, а звідси — vice versa — закон еволюції породжує еволюційний погляд на світ, еволюційний підхід, еволюційний метод наукового пізнання природи та суспільства.

У трактуванні І. Франка, пантеїзм як пояснення єдности „духа і тіла", позитивістське трактування фактів як єдиної основи наукового пізнання, еволюційний метод пояснення світу — це ті вихідні та підставові підвалини, на яких спирається наукове знання, органічно пов'язане з діяльністю людини.

У трактуванні І. Франка всесвіт — це „єдність духа і тіла", це принцип, який проймає всі явища природи і зокрема людини, де особливо видно її духовну діяльність як творчу силу суспільного життя. Ці погляди І. Франка співзвучні з пантеїзмом Г. Сковороди, який твердив, що весь тілесний світ і все у світі, що його складає, пройняте духом, Богом. І. Франко, отже, продовжує традиції пантеїзму в українській філософії на рівні вимог науки та філософії XIX — початку XX ст.

Антропологізм Івана Франка

Пантеїстична „єдність духу і тіла" стає у творчості І. Франка теоретичною основою для з'ясування діяльности та творчости людини, її місця та ролі в історичному процесі. Адже людина існує не сама по собі, а серед інших людей — в сім'ї, громаді, суспільстві. І як „єдність духу і тіла" людина діє, працює, розвиває науку, здійснює державно-політичне правління, творить й духовну культуру.

Отут і з'являється питання про історичну роль людини у поглядах І. Франка. Адже *хто* пізнає природу й суспільство? *Хто* творить знання про світ? Звісно, людина. З людини починається знання, людина його розвиває та нагромаджує. Чому людина так діє? Відомо, що є багато живих істот, здатних сприймати дійсність в образних формах як досягнення „знання" для забезпечення свого існування. А людина як жива істота розвинулася далі — до логічного мислення, до свідомости, духовної діяльности, що зумовлювалося внутрішніми потребами, пов'язаними з різними сторонами та вимогами її життя. Це визначило людину як центральний чинник у системі явищ природи, внаслідок чого сформувався *антропоцентризм* не в розумінні перетворення людини в щось верховне у природі чи над природою, а як *творця* свого знання шляхом вивчення природи, суспільства й самої себе і як *творця* на основі цього знання *свого* нового світу. Все, що твориться у пізнанні природи, суспільства та самої людини, все, що здійснюється у перетворенні природи та суспільства,— все це починається з діяльности людини та здійснюється її зусиллями, працею та вмінням на ґрунті знань та свідомости. А це вже сфера *філософської антропології.*

Антропологія як філософське вчення починається від Сократа, який із загального контексту природи вивів людину і розглядав її морально-етичну сутність за гносеологічним принципом: „Пізнай сам себе". Антропологічні ідеї є у вченні Арістотеля, який розглядав їх у контексті етики, є вони й у середньовічній філософії, передусім в епоху Відродження, коли зазвучала думка: „Homo irrse faber fortumace suace".

У XIX ст. антропологія набуває свого вираження в антропологічному матеріалізмі Л. Фейєрбаха, який і впровадив у філософію цей термін, а також у вченні М. Чернишевського. У цьому часі з'являється антропологічна школа в соціології, вихідною позицією для якої була позитивістська „органічна школа" Г. Спенсера про біологічний характер суспільного життя. Її адепти Ж.-А. Гобіно, Ж.-В. Лапуж, О. Аммон пояснювали суспільні явища расовими особливостями та біологічними ознаками людей. У XX ст. з'явилися нові антропологічні напрями, пов'язані з „філософією життя", феноменологією, ірраціоналізмом, інтуїтивізмом, містикою тощо.

У творчості І. Франка антропологія як філософське вчення характеризується певною своєрідністю трактування буття людини в суспільному житті, пояснення сутности людини як природно-соціального явища та єдности тіла й духу, її місця в системі явищ світу та відношення до Бога тощо.

Поява поняття антропологія у поглядах І. Франка пов'язана з аналізом різних наук, які діляться за предметом пізнання. Поділ науки — закономірний процес, у якому відбувається диференціація та інтеґрація окремих наук. Виходячи зі стану розвитку науки XIX ст., І. Франко вважає можливим виділити два великі розділи наукового знання: один з них „дає можливість пізнати світ зовнішній — так, як його бачимо або як він розвивався протягом мільйонів років", і „цей розділ називаємо фізичними, або природничими науками", а „другий розділ має за предмет дослідження саму людину від самого початку її появи на землі і всі віки її історичного життя, в тому числі нинішнє її життя, суспільний лад, внутрішні мотиви, діла та ідеали, до яких прагне", і „цей розділ називається антропологічними науками (бо вивчають людину)"[14].

Фізичні, або природничі науки вивчають дуже широкий діапазон явищ природи — від „мертвої природи" до „живої природи". Фізика, що вивчає „мертву природу", за винятком рослин, тварин і людей, охоплює математику, механіку, акустику, оптику, електрику, магнетизм, астрономію, космогонію, геологію. „З того бачимо, що фізика, тобто наука про мертву природу, обіймає величезний матеріал, який все ж прагне звести до однієї сили, що рухає цілим всесвітом, а тільки для наших відчуттів з'являється в тій чи іншій формі"[15]. Але й наука про „живу природу" також належить до фізичних (природничих) наук. Біологія як наука про життя — природнича наука, яка включає ботаніку, зоологію, анатомію (рослин, тварин і людини), фізіологію (рослин, тварин, людини). „Зрозуміло, що і людина мусить бути включена до тих рамок, оскільки йдеться про її тілесне життя, народження, живлення і походження"[16]. Людина своєю тілесністю цілковито включається у світ біології, тобто фізичних (природничих) наук. „На цьому закінчується розділ фізичних тіл, і наука з людиною сходить на вищий щабель, творячи так звані антропологічні науки"[17].

Антропологічні науки — другий великий розділ наукового знання, у центрі яких стоїть людина, але вже в інших вимірах, в основі яких ле-

[14] Франко І. Наука і її взаємини...— С. 35.
[15] Там само.— С. 37.
[16] Там само.
[17] Там само.

жить „велика складність людських стосунків, величезна кількість причин і наслідків, що переплітаються між собою, породжують щораз нові причини і наслідки, діють то явно, то потай і є важкими для розв'язання не тільки простому розумові, але навіть великій кількості вчених і мислячих людей"[18]. Це вже така система людських стосунків, зв'язків, залежностей, сутності людського єства та людського життя, які в рамках природничих наук неможливо пояснити. „Природознавці брались говорити про питання суспільні, переносили сюди живцем свої теорії, незважаючи на відмінний ґрунт, і натворили багато лиха. А з другого боку, економісти, історики і пр[очі], не знаючи наук природничих, а бачачи тільки ті невдалі вилазки природників на поле наук суспільних, згори порішили, що з усім тим природництвом, з еволюцією та дарвінізмом у них нема ніякого діла"[19]. Тільки антропологічне вивчення людини дасть змогу збагнути її сутність, розкрити її місце, роль і значення у розвитку суспільства і в загальній констеляції явищ природи. „Немає такої важкої, такої заплутаної, але одночасно такої важливої науки, як наука про людину і про людське життя. Лише вона може визначити справжнє місце людини в природі і серед інших людей; вона тисячами прикладів підкріплює свої міркування про те, як нам слід жити і керувати власним розвитком; вказує на початок людського поступу"[20].

У цьому зв'язку І. Франко зосереджує свою увагу на катехітичному визначенні людини, яка складається з „тіла і душі", і зазначає, що „наука приймає подібний поділ" і „ділить властивості людини на тілесні і духовні"[21]. Про людську тілесність вчать фізичні (природничі) науки — анатомія і фізіологія, та „властивості духовні належать вже до антропологічних наук, бо вони відрізняють людину від решти тварин і від всяких інших створінь природи, вони надають їй здатність жити і працювати спільно, мислити, відчувати, робити висновки і спостерігати; вони роблять її людиною в повному значенні цього слова"[22]. До антропологічних наук І. Франко відносить логіку, психологію, історію, суспільну економію, етику, філософію, естетику.

Як бачимо, за поглядами І. Франка, антропологічні науки — лише певна сукупність наук, кожна з яких є самостійним знанням про якусь сторону буття людини, як, наприклад, суспільний, політичний та економічний стан людини, про її духовну сутність, психологічну визначеність, морально-етичну благородність тощо. У цій постановці антропологія ще не виступає як якась конкретна філософська концепція людини, а лише як учення, яке через ряд наук як частин антропологічного розділу говорить про людину, даючи про неї цілісне знання у всіх її стосунках, зв'язках та сутнісних визначеннях. Кожна з цих наук насвітлює якусь одну сторону буття людини, але всі разом вони дають цілість антропологічного знання про людину. В цьому плані предметом для антропології стає людина з усіма її рисами, властивостями, сутнісним визначенням, морально-етич-

---

[18] Франко І. Наука і її взаємини...— С. 37.

[19] Франко І. Мислі о еволюції в історії людськості // Франко І. Зібрання творів...— Т. 45.— С. 82—83.

[20] Франко І. Наука і її взаємини...— С. 37.

[21] Там само.— С. 38.

[22] Там само.

ними засадами, психологічними особливостями, духовністю, ідеалами, суспільними відносинами, способом життя та ін.

Водночас у поглядах І. Франка визріває більш конкретизований підхід до розуміння змісту поняття антропології, яка як збірна сукупність наук про людину викристалізовується вже як концептуальна визначеність, що спирається на конкретнішу філософську науку — *соціологію*. Щоправда, соціологія, яку вперше висунув О. Конт, у той час також не мала ще точно визначеного предмета, але все-таки говорила про суспільство та людину. Поділивши соціологію на *соціальну статику*, яка вивчає суспільний організм у стані спокою, і *соціальну динаміку*, яка вивчає його у стані руху, О. Конт увесь суспільний механізм ґрунтує на ідеях, наголошуючи, що напрям суспільному розвиткові дає людський дух. До О. Конта пристав Г. Спенсер, висунувши органічну теорію суспільства. Отож соціологія як цілісна наука охоплює цілокупно суспільство, а в центрі цієї цілости і є людина. Головне в тому, що соціологія стає свого роду теоретичним фундаментом для вчення про людину, тобто антропологію, у поглядах І. Франка. „Чоловік яко твір природи,— наголошує І. Франко,— стався предметом окремої науки, антропології, котра слідить за всякими проявами його тіла й духу. Чоловік яко ζῶον πολιτικον (звір суспільний) стався предметом другого ряду окремих наук соціологічних, котрі слідять його в зв'язку суспільнім, слідять розвиток суспільної праці, думок, вірувань і прочої культури. Всі ті науки, з одного боку безпосередньо притикаючи до наук природничих, з другого боку безпосередньо притикають до історії і почасти входять в її обсяг“[23].

Вживаючи поняття *„антропологічні науки“* на відміну від поняття „фізичні науки“ і поняття *„соціологічні науки“*, І. Франко, власне, їх співвідносить на ґрунті трактування людини як соціально-духовного феномену. В наведеній цитаті, у першому випадку, антропологія вивчає прояви „тіла і духу“, тоді як у другому випадку те, що вивчають „соціологічні науки“ — „розвиток суспільства, праці, думок, вірувань і прочої культури“, досліджують „антропологічні науки“ — історія, психологія, етика, логіка та ін., про що вже йшлося. Отож у поглядах І. Франка треба розрізняти антропологію як природничу науку про людину як частину природи і „антропологічні науки, які, як мовилося раніше, своїм предметом цілком збігаються з предметом соціологічних наук, і цей предмет входить у сферу не природничих наук, а наук антропологічних. У поглядах І. Франка соціологія стає теоретичним підґрунтям його антропологічного бачення людини і суспільства.

Антропологічний погляд на рушійні сили суспільного розвитку

Перед І. Франком постало кардинальне питання: що ж є основоположним рушієм розвитку суспільства, якщо врахувати те, що в центрі суспільного життя стоїть людина, тобто в суспільстві домінує антропоцентризм?

Антропологія розкриває сутність людини в усіх її об'явах, виходячи з її історичного розвитку як явища, що є „єдністю тіла й духа“. Появившись на історичній арені, людина неперервно розвивається і самоутверджується у творенні матеріальної і духовної культури. Входячи в русло

[23] Франко І. Мислі о еволюції...— С. 79.

своєї історії, яку сама творить, людина стає суб'єктом свого історичного процесу, бо вона його творить, а оскільки утверджується у своїх творіннях соціально-економічного та політичного життя, матеріальної та духовної культури, в усіх здобутках своєї праці й творчости, то й об'єктивується у предметах і явищах свої творчости. Людина творить як суб'єкт і твориться як об'єкт. Цей антропологічний погляд сам собою веде до розгадування джерела розвитку суспільства, яке треба шукати не поза людиною, а в людині.

Проблема рушія суспільного розвитку завжди цікавила філософів та учених. Протягом віків уважали, що таким рушієм є ідеї, людське мислення, тобто „ідеї правлять світом". У дусі таких поглядів уважали, що великі особи — королі, царі, полководці та ін.— здатні здійснювати соціальні та політичні зміни в інтересах робочих людей. „Зразу під впливом ідей т[ак] зв[аних] якобінів, унаслідженених із XVIII в. та від Великої французької революції, здавалося декому, що т[ак] зв[ане] суспільне питання можна полагодити тільки на грунті політичнім. Могутній володар, філософ і філантроп видає наказ і перетворює суспільний устрій відповідно до ідеалу справедливості. Пізніше, коли люди розчаровувалися в великих особах, а історична критика розвіяла той німб, яким легенда окружила велику тінь Наполеона, повстала інша подібна ідея: група людей, представників „народної волі" так або інакше захапує в свої руки керму правління і переводить реформи в дусі інтересів робучого народу"[24].

Поступово такі погляди втратили своє монопольне значення, поступаючись іншим ученням. „Проти тих течій виступив німецький „науковий соціалізм", репрезентований Марксом і Енгельсом, із твердженнями, що питання суспільне — се поперед усього питання економічне, питання жолудка, і тільки на економічнім полі може дочекатися розв'язки. В своїй монументальній праці про капітал Маркс доказує, що історія людства — се властиво історія економічного розвою, а все інше, політика, обичаї, религія — се властиво тільки [...] такий або інший вираз економічних інтересів. Тому суспільну боротьбу треба провадити в першій лінії на економічнім грунті; кождий важний здобуток робітників на тім грунті потягне за собою нехибно відповідні здобутки на інших полях"[25].

Наголошуючи на вирішальній ролі економічного чинника, „Маркс і його товариші далекі були також від занедбування політичної „надбудови", знаючи добре, що політична організація в наших часах зі своїми органами: армією, поліцією, судівництвом та адміністрацією — се сила, якою не можна гордувати"[26]. Тому й було організовано по цілім світі робітницькі товариства, союзи товариств, спілки, синдикати, палати робітницькі, каси, а також пресу, літературу, проводилися страйки та інші важливі заходи. Робітників організували і протиставляли власникам капіталу. „Проте, одначе, не з того боку вони надіялися визволу для робітницької верстви, але говорили про якийсь остаточний, майже елементарний переворот, коли розвій капіталізму дійде до того ступеня, що весь капітал буде сконцентрований у руках нечисленних власників, а цілі маси на-

---

[24] Франко І. Питання жолудка й питання прав політичних // Франко І. Зібрання творів...— К., 1985.— Т. 44, кн. 2.— С. 225.

[25] Там само.— С. 225—226.

[26] Там само.— С. 226.

роду будуть вивласнені та зіпхнені в ряди пролетаріату, але разом із тим зорганізовані та усвідомлені, готові до зреалізування соціалістичного ідеалу"[27].

Як завважує І. Франко, час показав, що „ся концепція будущого розвою грішила деякою фантастичністю, не беручи в рахунок деяких важних сторін людської природи та історичних традицій..."[28] Це завважили послідовники Маркса, які трохи зм'якшили „одностороннє акцентування економічних питань у розвої людства", а їхня агітація „мала характер у рівній мірі економічний, як і політичний..."[29] Проте це не багато змінило матеріалістичний фаталізм Маркса, який щораз більше давав про себе знати. „Особливо остатнє десятиліття XIX в.,— завважує І. Франко,— можна назвати епохою реакції против одностороннього марксівського економічного матеріалізму чи фаталізму. Для Маркса і його прихильників історія людської цивілізації, то була поперед усього історія продукції. З продукції матеріальних дібр, мов літоруслі з пня, виростали і соціальні, і політичні форми суспільності, і її уподобання, наукові поняття, етичні і всякі інші ідеали"[30]. Цей „економічний матеріалізм чи фаталізм", з огляду на свою теоретичну суть, неспроможний пояснити розвиток суспільства, оскільки він однобічно трактує вплив економіки на суспільство, зумовлює пасивність мас і тим самим виявляє наукову безпідставність. „Виплоджений т[ак] зв[аним] матеріалістичним світоглядом фаталізм, який твердив, що певні (соціальні, разом з тим і політичні) ідеали мусять бути осягнені самою „іманентною" силою розвою продукційних відносин, без огляду на те, чи ми схочемо задля сього кивнути пальцем, чи ні, належать сьогодні до категорії таких самих забобонів, як віра в відьми, в нечисте місце і феральні дії"[31].

І. Франко вважає, що „марксистський економічний матеріалізм чи фаталізм" не може дати відповіді на питання, що є джерелом розвитку суспільства. Економічний чинник, економіка відграють важливу роль у житті суспільства, є підставою для певних політичних та ідеологічних поглядів та дій, але не слід розглядати дію економічного чинника однобоко та єдиносущо, не слід його абсолютизувати. І. Франко звертає увагу на кардинальне питання: а які ж то стимули викликають дію економічного чинника, самого економічного розвитку? В чому полягає суть цих стимулів, що викликають дію економічного чинника? Які ці стимули?

Ще раз наголошуємо, що І. Франко не відкидає важливости економіки в розвитку суспільства. Він критично сприймає марксистську абсолютизацію економіки як єдино сущого і єдино визначального чинника, який однобічно породжує всі інші форми та дії суспільного життя. Відкидаючи абсолютизацію економіки як єдиного пункту відліку суспільного життя, І. Франко ставить кардинальне й основоположне питання: звідкіля і чому з'явилася економіка? В чому її джерело? Які ж то були чинники, що спонукали та стимулювали творення економіки, виробництва й обміну? І. Франко поставив це питання і дав на нього відповідь, чим започаткував

---

[27] Франко І. Питання жолудка...— С. 226.

[28] Там само.

[29] Там само.

[30] Франко І. Поза межами можливого // Франко І. Зібрання творів...— Т. 45.— С. 283.

[31] Там само.— С. 285.

нове бачення, заклав нові теоретичні основи для пояснення розвитку суспільства загалом.

Отож поставивши це питання, І. Франко дав таку просту, чітку та ясну відповідь: „Що гонить чоловіка до продукції, до витворювання економічних дібр? Чи самі тільки потреби жолудка? Очевидно, що ні, а цілий комплекс його фізичних і духових потреб, який бажає собі заспокоєння. Продукція, невпинна і чимраз інтенсивніша культурна праця — се виплив потреб і ідеалів суспільності. Тільки там, де ті ідеали живі, розвиваються і пнуться чимраз вище, маємо й прогресивну і чимраз інтенсивнішу матеріальну продукцію. Де нема росту, розвитку, боротьби і конкуренції в сфері ідеалів, там і продукція попадає в китайський застій“[32].

Із цього твердження випливає декілька висновків.

По-перше, первісних стимулів виробництва і обміну, творення економічного життя слід шукати в самій людині як центральному началі розвитку економіки. Цими стимулами, які спонукають людину до трудової діяльности, виробництва та обміну, є „цілий комплекс його фізичних і духовних потреб“, який вимагає задоволення, щоб людина могла жити і розвиватися

По-друге, власне на ґрунті усвідомлень цього ж комплексу фізичних і духовних потреб на кожному етапі історичного розвитку виникають ідеї, ідеали, прагнення, наміри тощо, які не осягнуті, але усвідомлені на перспективу дій людини і суспільства; вони ж то є безпосереднім стимулом усвідомленого виробництва, невпинної та чимраз інтенсивнішої культурної праці.

По-третє, життєтворчість ідеалів (ідей, бажань, вимог, прагнень тощо) — величезна стимуляційна духовна сила інтенсивного розвитку виробництва, тоді як слабкість ідеалів або — ще гірше — їх брак призводить продукцію до застою або до занепаду.

По-четверте, свій погляд І. Франко сформулював на антропологічній основі, визнавши, власне, в сутнісному єстві людини цілий комплекс її фізичних та духовних вимог, із усвідомлення яких вона починає свою виробничу та духовну діяльність і в основі яких лежить принцип „єдності тіла й духа“.

Отже, з позиції антропології І. Франко з'ясовує питання про першоджерело розвитку суспільства, центром якого є людина з цілим комплексом її фізичних і духовних потреб, які вона усвідомлює в ідеалах, поглядах, різних ідеях тощо, що ставлять перед нею життєву мету дії. Цей погляд І. Франка заперечує „односторонній марксівський економічний матеріалізм чи фаталізм“.

У контексті Франкового трактування вчення К. Маркса звернемо увагу на таке твердження українського вченого в його праці „Найновіші напрямки в народознавстві“ (1895): „Матеріалістична економія голосно висловила і чудово умотивувала тезу, що суспільні і політичні інституції є зовнішнім виявом чи, образно кажучи, надбудовою (Überbau) стосунків і виробничих форм даного суспільства. Основою інституції, а в дальшому ряді і правових поглядів даного народу є, отже, не стільки етичні символи, скільки, швидше, способи виробництва і циркуляції економічних благ“[33].

---

[32] Франко І. Поза межами можливого.— С. 283—284.
[33] Франко І. Найновіші напрямки...— С. 260—261.

Можна б завважити, що начебто в теоретичних розмірковуваннях І. Франка закралася якась суперечність: з одного боку, вчений заперечує однобокий економічний матеріалізм чи фаталізм, а з другого — говорить позитивно про „матеріалістичну економію".

Це твердження І. Франка треба розглядати в конкретному вимірі, у зв'язку з розвитком народознавства, де йдеться про різні школи, різні методи та напрями в цій сфері, до якої належать економічні, суспільні, політичні, правові, історичні та інші питання. І якщо „матеріалістична школа" щось у цій сфері вмотивувала краще, ніж „етична символіка", то це ще не означає, що це треба замовчувати і про неї в цьому конкретному випадку нічого доброго не сказати на тій підставі, що І. Франко не згідний з марксівською теорією загалом. Річ у тому, що І. Франко, долаючи „однобокий марксівський економічний матеріалізм чи фаталізм", не ставить своїм завданням заперечити роль економіки в суспільному житті, а хоче знайти для неї відповідне природне місце, розкриваючи джерело її появи. Бо якщо спинитися на економіці як *первинному* чинникові і тільки, то залишилося б без відповіді поставлене питання, а без відповіді на нього зостається погодитися з тим, що економіка — *абсолютне начало*. А втім відомо, що економіки зовсім не було, а істоти, які згодом її творили, вже були, діяли і боролися за своє існування. Економіку створила людина як засіб забезпечення свого існування, задовольняючи вимоги цілого комплексу своїх фізичних і духовних потреб.

І. Франко виходить з антропологічного заложення, що в центрі суспільства є людина, яка творить своє економічне життя, свою історію, свою матеріальну й духовну культуру. На основі цієї тези український мислитель, розглядаючи питання про роль економіки як фундаменту суспільного розвитку, вказує й на те, що створена людиною економіка містить у собі й відповідно породжує незаперечні інтереси, вимоги, потреби, прагнення тощо, які знаходять своє певне суспільне та політичне усвідомлення, без чого їх просто неможливо вирішити і прогресувати далі. Як учений, І. Франко не може обійти мовчанкою або заперечити тезу, за якою „суспільні і політичні інституції є зовнішнім виявом чи, образно кажучи, надбудовою (Überbau) стосунків і виробничих форм суспільства", хоча це вмотивувала „матеріалістична економія". Не можна заперечити тезу, за якою економіка, раз виникнувши, певним чином функціонує і тим самим знаходить своє осмислення, усвідомлення, відображення у суспільних, політичних і правових поглядах та інституціях, як і рівно ж ці останні як зовнішній вияв виробничих форм служать для забезпечення дії економіки.

Визнаючи цю тезу, І. Франко заперечує іншу — так званий економічний матеріалізм, за яким абсолютним чинником розвитку суспільства є економіка, бо такий абсолют, з одного боку, фаталізує суспільство і перетворює його в автоматизований механізм, де все стається на веління механічної дії економіки як чарівної палички, а з другого — перетворює людину в пасивну істоту, а це загрожує застоєм суспільства загалом. Антропологічна позиція І. Франка полягає в тому, що *основний* стимул розвитку економіки закладений в цілому комплексі її фізичних і духовних потреб, які вона може задовольняти тільки шляхом трудової діяльности, виробництва. Трудова ж діяльність може відбуватися на основі усвідомлення цих же потреб, а усвідомлення неодмінно виявляється в поглядах, ідеях,

ідеалах, вченнях тощо, які орієнтують і спрямовують людину на творчу дію від найпростіших аж до найскладніших форм сучасного виробництва. На кожному етапі розвитку суспільства виступає діяльна людина з її цілим комплексом фізичних і духовних потреб, які вона задовольняє своєю свідомою працею. Не економіка, не спосіб виробництва, а людина є вирішальним чинником розвитку суспільства, єдиним творцем матеріальної та духовної культури, який має на меті задоволення цілого комплексу фізичних та духовних потреб, щоб забезпечити своє існування. Але, виникнувши, економіка здобуває своє життя, починає існувати як самостійне явище, яке є діяльністю людини, яке має свої закони існування, розвитку, функціонування, а все це як економіку, виробництво й обмін знову ж мусить усвідомлювати людина як свою і суспільну діяльність.

Національний ідеал як антропологічна проблема

Згідно з антропологічними поглядами на розвиток суспільства, за якими в центрі стоїть діяльна людина з її фізичними та духовними потребами, важливе місце посідає проблема національного ідеалу.

Як наголошував І. Франко, ідеали та й, зрештою, ідеї, погляди, концепції, вчення тощо творять люди, і творять на основі усвідомлення цілого комплексу своїх фізичних і духовних потреб, які з'являються і розвиваються, як суспільні потреби людського єства на кожному історичному етапі їхнього існування. „Усякий ідеал,— писав І. Франко,— се синтез бажань, потреб і змагань близьких, практично легших, і трудніших до осягнення, і бажань та змагань далеких, таких, що на око лежать поза межами можливого"[34]. Ідеали вимальовують перспективу майбутности і хоч не все, що ідеали проголошують, здійснюється, та все ж вони дають певну перспективу дій і сподівань, освітлюють шлях до майбутности. „Що такі ідеали можуть повставати, можуть запалювати серця широких кругів людей, вести тих людей до найбільших зусиль, до найтяжчих жертв, додавати їм сили в найстрашніших муках і терпіннях, се лежить, мабуть, у крові індоарійської раси і тільки її одної; серед інших рас ми того явища не зустрічаємо"[35].

Ці загальнотеоретичні погляди І. Франка на ідеал органічно пов'язуються з історичною долею українського народу, який сотні років терпів гніт та неволю. Тому-то усвідомлення цілого комплексу фізичних і духовних потреб першим кроком входить у сферу *економічного* гніту та експлуатації українського народу, який експлуатували і чужі, і „свої" визискувачі. Така свідомість знаходить свій вияв в ідеалі *економічної незалежности* і *економічної свободи.* Адже ніхто не стане заперечувати важливість економічного становища народу. „Економічне питання таке важне, таке основне, що й при справі політичної самостійності всякого народу не то що поминути його не можна, але треба класти його як вихідну точку. Адже ж уся соціальна боротьба наших часів у головній мірі (не виключно!) зводиться на усунення економічного визиску в усякій формі"[36].

---

[34] Франко І. Поза межами можливого.— С. 284.
[35] Там само.— С. 284—285.
[36] Там само.— С. 279—280.

Беручи до уваги становище українського народу, І. Франко насамперед ставить питання про ставлення до чужих і „своїх" визискувачів. „Та поставивши питання так, ми відразу бачимо перед собою просту і ясну перспективу. Адже змагання до усунення економічного визиску мусить eo ipso бути змаганням до усунення визискувачів своїх чи чужих, а в разі даного вибору певно насамперед чужих, а потім своїх"[37]. Не підлягає сумніву те, що економічний визиск має бути усунений так чи інакше.

Річ у тому, що усунення економічного визиску українського народу мало певну своєрідність, яка полягала у тому, що він був у цілковитій політично-державній неволі, тобто не мав політичної самостійности, терпів подвійний і навіть потрійний гніт: політичний, економічний і національний. І. Франко наголошує на тому, що, будучи політично поневоленим і не маючи своєї держави, український народ не осягне ідеалу економічної незалежности. Щоб домогтися економічного визволення, треба починати із здобуття політичної самостійности, державно-політичної незалежности. „А що значить політична несамостійність якоїсь нації, як у остатній лінії такий її стан, що вона мусить без опору дати визискувати себе іншій нації, мусить віддавати часть здобутків своєї праці на цілі, які з її розвоєм і забезпекою не мають нічого спільного? Значить, жолудові ідеї, тобто національно-економічні питання самі собою, з залізною консеквенцією пруть усяку націю до виборювання для себе політичної самостійності, а в противнім разі розкривають перед нею неминучу перспективу економічного невільництва, занидіння, павперизації, культурного застою і упадку"[38]. Отож само історичне життя українського народу породило *ідеал політичної самостійности*.

Але ж осягнення ідеалу економічної незалежности та політичної самостійности, які взаємопов'язані, натрапляє на певні перешкоди в самому суспільстві. Бо певна частина суспільства вважає, що „усунення всякого визиску — се ж утопія, се неможливість!", а „головна річ — удержання політичного і соціального спокою, при якому б без перешкоди могла функціонувати та драбина, по якій одні йдуть угору, а другі вдолину"[39]. Оцей-то „спокій" мав би забезпечити „спокійний прогрес", щоб постійно збільшувати кількість багатих, розширювати коло тих, що йдуть угору. Але ж такий погляд — це також утопія, якщо мова про „економічний прогрес", але якщо йдеться про класові інтереси, то це до певної міри своєрідна панацея для багатих, щоб вони ставали ще багатшими. „Розуміється, так ясно сі панове сього не скажуть, бо тут занадто виразно видно б було їх класовий і хатній егоїзм, їх нехіть до всякої боротьби, до всякого ідеального (отже й національного) змагання, коли воно має бути важким здобуванням, а не влітати в руки готове, так як міфічний печений голубець у рот"[40]. Звичайно, „егоїзм" займає „повне і то досить широке управлення в ряді факторів, що двигають розвій народу", але „сей егоїзм не повинен бути густою хмарою, що закриває сонце, не повинен бути розтіччю і розбратом з ідеєю загального прогресу, бо в такім разі він робиться не пожиточним фактором, а ворогом, з яким усі чесніші елементи мусять

[37] Франко І. Поза межами можливого.— С. 280.

[38] Там само.

[39] Там само.

[40] Там само.

боротися"[41]. Вся біда в тому, що цей егоїзм і стає „густою хмарою", яка „закриває сонце", вступає в антагонізм „з ідеєю загального прогресу". Тут уже говорити про ідеали доводиться в плані боротьби із внутрішніми і зовнішніми силами.

Відповідаючи тим, які обстоювали ідею збільшення числа багатих і зменшення числа бідних, І. Франко на основі глибокого вивчення суті соціально-економічних відносин свого часу показав абсурдність таких поглядів. „Соціальна динаміка нашого часу показує, що збагачення одиниць стоїть звичайно в простій пропорції до зубожіння народної маси, а число збагачених одиниць стоїть у простій пропорції до числа зубожілих. Чим більше багачів у центрі, тим більше бідноти довкола; чим більше нагромадження багатства в одних руках, тим більші простори займає зубожіння мас"[42]. Сама ж ідея „політичного та соціального спокою" — це звичайнісінька ширма, якою прикриваються багаті з їхніми справжніми інтересами, вводячи в оману бідних. „Соціальний супокій, се найкраща гарантія для п'явок — висисати їх жертви. Що з погляду ширших, навіть чисто економічних інтересів нації ані такий економічний прогрес, ані такий соціальний супокій не пожадані,— сього не треба й доказувати. Що великі соціальні п'явки, нассавшися хоч і до надлюдських розмірів, можуть навіть пальцем не кивнути для добра тої нації, якої соками вони наситилися, се доказують нам приклади наших домашніх Харитоненків, Терещенків і братії їх"[43]. До речі сказати, що ці слова І. Франка дуже актуальні й у наш час, для сучасної України.

І. Франко звертається до кожного українця з думкою, що без політичної самостійности та економічної незалежности взагалі немає мови про визволення українського народу. А всі теорії, ідеї на зразок „політичного та економічного спокою" — лише оманливі гасла, які висували свого часу ті елементи в Україні, які думали, насамперед, про свій „класовий і хатній егоїзм". На тих діячів і на ті елементи не можна було надіятися, а тому І. Франко їх рішуче засудив і закликав здорові сили українства очиститися від них і від їхніх ідей.

І. Франко поставив перед українською інтеліґенцією високе завдання — „витворити з величезної етнічної маси українського народу у к р а ї н с ь к у н а ц і ю, суцільний культурний організм, здібний до самостійного культурного й політичного життя, відпорний на асиміляційну роботу інших націй, відки б вона не йшла, та при тім податний на присвоювання собі в якнайширшій мірі і в якнайшвидшім темпі загальнолюдських культурних здобутків, без яких сьогодні жодна нація і жодна хоч і як сильна держава не може остоятися"[44]. Він чітко розділяє націю і етнос, зазначаючи, що без етносу нації не буває, тоді як етнос може існувати, хоч ще до рівня нації не піднявся.

Загарбники та поневолювачі намагалися асимілювати український етнос, але він зберігся як „величезна етнічна маса українського народу", з якої ще належить витворити українську націю. Це питання винятково

---

[41] Франко І. Поза межами можливого.— С. 280—281.
[42] Там само.— С. 281.
[43] Там само.
[44] Франко І. Одвертий лист до гал[ицької] української молодежі // Франко І. Зібрання творів...— Т. 45.— С. 404.

актуальне і в умовах незалежної України. Витворення української нації як „величезна дійова задача" — *великий ідеал* українського націотворення і в XIX ст., і в XX ст., і в XXI ст.

Виходячи з такої потреби, І. Франко говорив про ідеал національної самостійности, органічно пов'язаний з українським націотворенням. Мислитель заявляє, що в XIX ст. „ідеал національної самостійності в усякім погляді, культурнім і політичнім, лежить для нас поки що, з нашої теперішньої перспективи, поза межами можливого"[45], але це зовсім не означає того, що не слід нічого робити для націотворення, реалізації ідеалу національної самостійности, для наближення його осягнення. „Та не забуваймо ж,— нагадує І. Франко,— що тисячні стежки, які ведуть до його осущення, лежать просто-таки під нашими ногами, і що тільки від нашої свідомості того ідеалу, від нашої згоди на нього буде залежати, чи ми підемо тими стежками в напрямі до нього, чи, може, звернемо на зовсім інші стежки"[46]. Історія України переконливо вчить, що ми ходили різними стежками і дуже часто звертали на зовсім інші, ті, що вели на манівці, а якщо і йшли до ідеалу, то до нього не доходили. Пояснюється це ще й тим, що бракувало нам „нашої свідомості того ідеалу", твердої та свідомої „згоди на нього". Бракувало національної свідомости.

Національна свідомість пробуджувалася, формувалася і пробивалася у світ українського життя досить важко, зазнаючи утисків та переслідувань з боку московського режиму. В міру того, як цей режим деспотизму давав тріщини, слабшали утиски і з'являлися хоч і невеликі можливости відродження українського національного життя. У зв'язку з революційними подіями в Росії в 1905 р. І. Франко писав: „Схід Європи, а в тім комплексі також наша Україна переживає тепер весняну добу, коли тріскає крига абсолютизму та деспотизму, коли народні сили серед страшних катастроф шукають собі нових доріг і нових форм діяльності, коли невимовне горе, вдіяне народам дотеперішнім режимом, порушило найширші верстви і найглибші інстинкти людської душі до боротьби, якої результатом мусить бути повний перестрій зразу державного, а далі й громадського, соціального порядку Росії, а в тім комплексі й України"[47]. І. Франко покладав надії на ці можливі зміни на краще, закликаючи використати їх для розвитку української справи, українства загалом.

Враховуючи всю історію українського народу та його боротьбу за свою національну, політичну та соціальну свободу і беручи до уваги зміни, які відбувалися на Сході Європи наприкінці XIX — на початку XX ст., І. Франко наголошує, що настав слушний час узятися за справу національного відродження у нових умовах, коли справді визріли ідеали, які освітлюють шлях, вселяють віру, накреслюють перспективу та мету визвольних змагань українського народу.

У трактуванні І. Франка, ідеал економічної незалежности, ідеал політичної самостійности, ідеал українського націотворення, ідеал національної самостійности — це компоненти *українського національного ідеалу* як всеохопного принципу суті, змісту, всіх сторін життя української нації. Український національний ідеал охоплює сутність української нації через

[45] Франко І. Поза межами можливого.— С. 285.
[46] Там само.
[47] Франко І. Одвертий лист...— С. 401.

синтез сукупности всіх інших ідеалів, які виражають окремі сторони, питання, завдання тощо. „А тут синтезом усіх ідеальних змагань, будовою, до якої повинні йти всі цеглини, буде ідеал повного, нічим не в'язаного і не обмежуваного (крім добровільних концесій, яких вимагає дружнє життя з сусідами) життя і розвою нації"[48]. Національний ідеал органічно пов'язується з цілістю нації, а нація є субстанцією національного ідеалу.

Висунувши національний ідеал як духовний прапор національного змагання, І. Франко особливо наголосив, що тільки нація є основоположним буттям українського етносу, життєдайним і життєтворчим генетичним ореолом його існування. „Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими „вселюдськими" фразами покрити своє духове відчуження від рідної нації"[49]. Всякого роду словоблудства, які насправді спрямовані проти існування нації, служать її підриву та розкладу, національний ідеал відкидає і засуджує, він має на меті зміцнювати націю, очищати її від різних шкідливих елементів, оздоровлювати, вести до осягнення національної самостійности і завжди служити їй духовним дороговказом на шляху до її самостійного існування.

І. Франко звертає увагу на виняткову важливість українського національного ідеалу як великої духовної сили в боротьбі за національну самостійність. Власне цього ідеалу й бракувало багатьом українським діячам, хоч в окремих випадках вони й прислужилися Україні.

І. Франко звертає увагу на ставлення М. Драгоманова до національної незалежности та політичної самостійности України. Він завважує, що „головною характеристикою політичних поглядів Драгоманова в його київськім періоді було переконання про конечність міститися українству і політично, і літературно під одним дахом з російством. Українська література — популярна, для домашнього вжитку; все, що понад те, повинні українці за приміром Гоголя й Костомарова писати по-російськи, наповняючи здобутками свойого духа спільну всеросійську скарбівню"[50]. З такими поглядами М. Драгоманов виступив у Галичині, але тут „зустрів рішучий відпір", їх не прийняли навіть ті, які були винятково прихильні до М. Драгоманова, як, зокрема, В. Навроцький. Щоправда, М. Драгоманов небагато змодифікував ті погляди навіть тоді, коли „російські порядки змусили його шукати захисту для вольного українського слова за границею"[51], хоч мав би зрозуміти, що Україні в російській займанщині нічого чекати добра. Правда, як зазначає І. Франко, М. Драгоманов у той період своєї діяльности „начеркнув етнографічні межі української нації", а „в своїх многоцінних фольклорних працях раз у раз зводив річ на значіння і становище українського народу як самостійної нації в розвитку духових зв'язків між заходом і сходом, між півднем і північчю"[52]. Проте, кажучи на основі фольклорних досліджень про український народ як „самостійну націю" в рамках духовних зв'язків, М. Драгоманов небагато додав до ро-

[48] Франко І. Поза межами можливого.— С. 284.
[49] Там само.
[50] Там само.— С. 282.
[51] Там само.
[52] Там само.

зуміння української нації як самостійної етнічної категорії в контексті її історичного розвитку. Він залишився на своїх попередніх позиціях: „по-перше в його політичних писаннях українці завсігди тільки південні росіяни і такими повинні бути й надалі“, по-друге, „він силкувався навіть міцніше зв'язати українців з росіянами боротьбою зі спільним ворогом — абсолютизмом“, по-третє, „дав зразок зовсім безнаціональної російської федерації“, по-четверте, „проти думки про український сепаратизм не тільки pro praeterito, а й pro futuro, він не переставав протестувати до кінця життя“[53]. Для М. Драгоманова головною ідеєю була боротьба за свободи, проти абсолютизму. Маючи потрібні свободи, український народ цілком добре може жити в безнаціональній російській федерації, бо де вже немає абсолютизму і є соціальна рівність та політичні свободи, на що надіявся і в що вірив М. Драгоманов, там уже немає значення національне питання: всі вільні і всі рівні. Щодо надій М. Драгоманова на зміни в умовах Росії, то їх належить кваліфікувати як утопічні. А взагалі можна стверджувати, що в М. Драгоманова не було національного ідеалу. „Одним словом, глибока і сильна віра в західноєвропейські ідеали соціальної рівності і політичної волі заслонювала перед його очима ідеал національної самостійності, ідеал, що не тільки вміщує в собі оба попередні, але один тільки може дати їм поле до повного розвою“[54].

М. Драгоманов чітко розрізняв абсолютизм і Росію, заселену різними народами, які терплять гніт цього абсолютизму. Головним для цих народів є прагнення знищення самодержавства і осягнення соціальних та політичних свобод, що може перетворити Росію в дружню сім'ю народів, де всі вони будуть вільні і рівні, до якої б нації не належали. Таке політичне підґрунтя поглядів М. Драгоманова не вимагає національного ідеалу, бо без нього всі тут рівні й вільні. У цій теоретичній концепції бракує розуміння того, що політичні, соціальні, громадянські та інші права та свободи здійснюються не в якомусь котлі міжнаціонального конгломерату, а на ґрунті національнім, що вимагає національної самостійности. „Для нас тепер не підлягає сумнівові,— пише І. Франко,— що брак віри в національний ідеал, продуманий до крайніх консеквенцій також на політичнім полі, був головною трагедією в житті Драгоманова, був причиною безплодності його політичних змагань, бо ж теоріями про басейни рік і про сфери економічних інтересів не загрієш людей до політичної діяльності“[55].

Історично витворилися цілі фаланги українських борців, яким бракувало українського національного ідеалу і які проливали кров за всеросійські ідеали. І. Франко завважує, що, „не маючи в душі сього національного ідеалу, найкращі українські сили тонули в общеросійськім морі, а ті, що лишилися на своєму ґрунті, попадали в зневіру і апатію“[56].

У статті „З кінцем року“ І. Франко характеризує тогочасний стан як „сумний і скандальний“, бо саме тепер виявляє себе „встекле назадництво“ (скажене ретроградство), погорда до власного народу, „лакейське прислужництво“, „бліда безхарактерність, що мов соняшник, тягнеться до посад і авансів“. А зневіра у власні сили породила надлюдське бажання

---

[53] Франко І. Поза межами можливого.— С. 282—283.
[54] Там само.— С. 283.
[55] Там само.
[56] Там само.

„дійти до чогось при помочі власне тих, котрих ясно витичена і не раз з цинізмом висказувала мета, щоб ми не дійшли ні до чого путнього, і були й надалі гноєм, на котрім би міг виростати і пишатися перед світом їх пишно цвіт“[57]. „Ті“ — це внутрішні і зовнішні антиукраїнські сили, які переслідували і гнобили українство.

Враховуючи цей сумний стан українства, І. Франко вважає, що не слід українцям брати участь у загальноросійських революційних рухах, бо вони ніколи не порушували українського питання, якого для них не існувало, відтягали найкращі українські сили від розв'язання національних проблем, ллючи воду на млин панівної нації. Адже Желябови, Кибальчичі і сотні інших українських героїв йшли на боротьбу за всеросійську революцію. Що ж від цього виграла Україна? „Згадуючи про тих дійсно новочасних героїв, ми ніколи не можемо позбутися безконечного жалю. Кілько сили, кілько золотих характерів потрачено і з яким результатом? Усунули особу Олександра II, щоб зробити місце Александрови III. Серце стискається з болю й досади. Адже ж якби ті люди були зуміли віднайти український національний ідеал, оснований на тих самих свободолюбних думках, якими вони були пройняті, і якби повернули були свої великі сили на працю для того ідеалу серед рідного народа, якби поклали були свої голови в боротьбі за той ідеал, ми були б нині величали їх пам'ять у ряді наших найліпших борців і — справа вільної, автономної України стояла б нині і в Росії і в Європі як справа актуальна, що жде свого рішення, і може зовсім іншим шляхом ішов би розвій молодих українських поколінь“[58].

Проголосивши український національний ідеал, І. Франко закликає український народ пройнятися духом цього ідеалу, який веде і просвітлює шлях до національної незалежности і державної самостійности. „Ми,— писав він,— мусимо серцем почувати свій ідеал, мусимо розумом уяснювати собі його, мусимо вживати всіх сил і засобів, щоб наближуватись до нього, інакше він не буде існувати і ніякий містичний фаталізм не сотворить його там, а розвій матеріальних відносин перший потопче і роздавить нас, як сліпа машина“[59]. Сила ідеалу в одухотворенні мас, а життя його в постійній дії мас для осягнення поставленої у ньому мети. Ідеал стає нездоланною силою, коли він оволодіває народними масами і скеровує їхню фізичну та духовну енергію на творчу дію. Тому І. Франко й закликає народ усім серцем почувати ідеал, усією силою розуму його усвідомлювати, всіма засобами його реалізувати.

Український національний ідеал — духовна сила єднання народу: усвідомлення ідеалу неодмінно вселяє в серце людини дух українця, свідомість національного єднання народу. „Ми,— наголошує І. Франко,— мусимо навчитися чути себе українцями — не галицькими, не буковинськими українцями, українцями без офіціальних кордонів. І се почуття не повинно у нас бути голою фразою, а мусить вести за собою практичні консеквенції. Ми повинні — всі без виїмка — поперед усього пізнати ту свою Україну, всю в її етнографічних межах, у її теперішнім культурнім стані, познайомитися з її природними засобами та громадськими болячками

[57] Франко І. Молода Україна.— Львів, 1910.— С. 97.
[58] Там само.— С. 107.
[59] Франко І. Поза межами можливого.— С. 285.

і засвоїти собі те знання твердо, до тої міри, щоб ми боліли кождим її частковим, локальним болем і радувалися кождим хоч і як дрібним та частковим її успіхом, а головно, щоб ми розуміли всі прояви її життя, щоб почували себе справді, практично частиною його"[60].

Український національний ідеал — це не політичне, не соціальне, не ідеологічне гасло, це виплив з самої антропологічної суті українського народу, з цілого комплексу фізичних і духовних потреб, без задоволення яких людина (народ) не може існувати. Український народ як реальне етнічне явище може себе зберегти, задовольняючи комплекс своїх фізичних і духовних потреб, які в конкретному історичному розвитку України розкривались як вимоги самозахисту від національного поневолення та асиміляції, від соціального та політичного гноблення, від економічної експлуатації, від національно-духовного та релігійного гніту, які рівно ж висувають відповідні вимоги економічної незалежности, політичної самостійности, національного самоутвердження, націотворення. Всі ці вимоги й потреби не привносяться ззовні, а генетично закладені в єстві людини і народу, хоч можуть бути викликані до життя зовнішніми чинниками (бо, скажімо, прагнення до свободи завжди буде діяти проти насильства), вони лише в життєдіяльності народу виявляються, розкриваються і реалізуються для його самозбереження, саморозкриття і самоутвердження. Власне, національний ідеал стає найвищим узагальненням цих фізичних і духовних потреб народу, синтезом національних, політичних, соціальних, економічних та інших духовних форм буття народу і як такий є духовним дороговказом у боротьбі за національну незалежність та політичну самостійність.

Було б необ'єктивно наголошувати лише на історичному значенні творчости І. Франка. Спадщина ученого має винятково важливе значення і для сучасної України.

Нині раз у раз можна почути твердження про потребу творення *політичної нації* в Україні. Вони, проте, не мають під собою жодних наукових, фактичних та теоретичних підстав. Адже нація не може бути якимсь ефемерним конгломератом різних етнічних груп. Постановка питання про українську політичну націю небезпечна вже тому, що відвертає увагу від української етнічної нації, відсуваючи її на узбіччя і залишаючи напризволяще, розмиває самі основи української етнічної нації. Логічний нонсенс полягає у тому, що доводиться визнавати аж дві нації в Україні, тоді як насправді треба говорити про творення української етнічної нації і про нормальне існування етнічних меншин в Україні.

І. Франко чітко наголошує, що українська нація може бути витворена „з великої етнічної маси українського народу", яка, на щастя, врятувалася і збереглася. Завдання, власне, й полягає в тому, щоб цю „велику етнічну масу українського народу" не розчиняти серед етнічних меншин для створення якоїсь фантастичної „політичної нації", а зміцнювати, духовно творити з неї українську етнічну націю. Ця вимога випливає з самої антропологічної суті українського етносу.

Останнім часом з'явилися квазітеорії, згідно з якими економічний розвиток народів веде до світової інтеґрації, а звідси — до централізова-

---

[60] Франко І. Одвертий лист...— С. 405.

ного економічного планування і, нарешті, до створення світового уряду, який, звісно, буде в руках тих, хто володіє світовим багатством. Причому творці їх і апологети натякають, що хто йде всупереч глобалізму, той не дотримує кроку світовому прогресу, той просто ретроград.

Слід нагадати, що український народ уже добре знає, що таке наднаціональний уряд, знає також і те, що сучасні міжнародні, світові (глобальні) справи можна і треба також розв'язувати на міжнародному рівні з умовою збереження суверенности національних держав. І. Франко не заперечує потреби різних міжнародних концесій, міжнародних союзів, економічних, політичних, культурних зв'язків між народами та ін., але категорично відкидає усяку можливість ущемлення нації, за рахунок якої хтось має полагоджувати свої егоїстичні справи, збагачуватися. І. Франко завважує, що може настати час „консолідування якихсь вольних міжнародних союзів для осягнення вищих міжнародних цілей", але тільки тоді, коли „всі національні змагання будуть сповнені і коли національні кривди та неволення відійдуть у сферу історичних споминів"[61]. Засадничим критерієм у міжнародних відносинах повинні бути інтереси нації.

В уявленні беззастережних адептів нового світового порядку національний ідеал стає анахронізмом, завадою на шляху до глобалізму. Вони не можуть зрозуміти, що, фіґурально кажучи, мішком із золотом не замінити генетично закладеного комплексу фізичних та духовних потреб народу, які визначають антропологічну суть його існування, що виявляється у різних сферах народної життєдіяльности, зокрема у прагненні до свободи, незалежности і самостійности. Духовним виразом цих антропологічних змагань, власне, і є національний ідеал у Франковому розумінні.

Andriy PASHUK

ANTHROPOLOGISM AS A PRINCIPLE OF IVAN FRANKO'S PHILOSOPHICAL CONCEPTION

Anthropological principle in Ivan Franko's creative work is the foundation of his philosophical views on and understanding of human existence, which is the beginning of human spiritual growth: a human being is the creator of science, philosophy, literature, art, material and spiritual culture. Similarly, Franko explains the development of history, economy and politics and the essence of Ukrainian national ideal as the most important impetus for the National Liberation Movement of the Ukrainians.

---

[61] Франко І. Поза межами можливого.— С. 284.